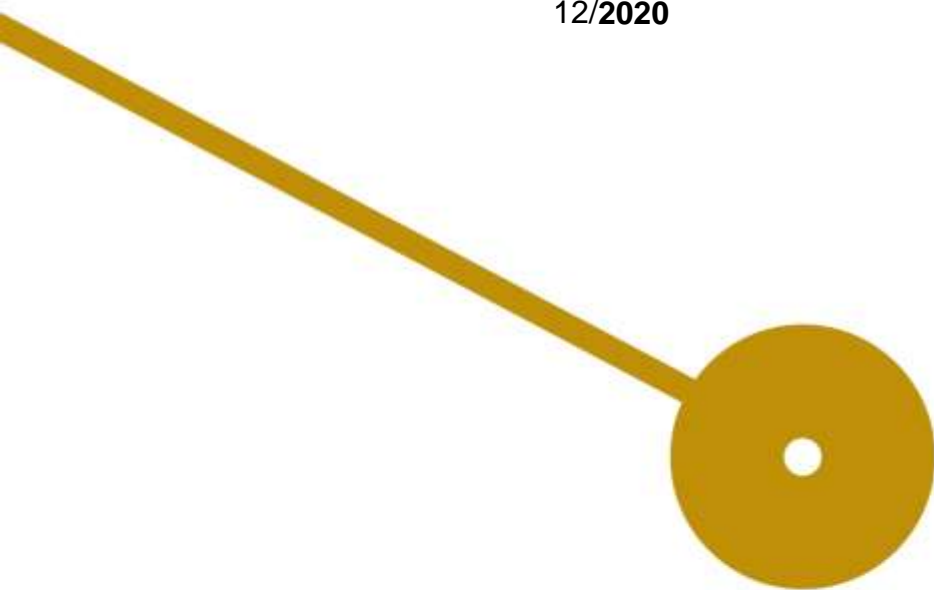




# A influência do Jazz no repertório da guitarra clássica: contributos para a versatilidade e responsabilidade de um repertório

Daniel Adelino Pereira Paredes

12/2020





MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
CORDAS - GUITARRA

# A influência do Jazz no repertório da guitarra clássica: contributos para a versatilidade e responsabilidade de um repertório

Daniel Adelino Pereira Paredes

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Música – Interpretação Artística - Guitarra

Professora Orientadora  
Daniela Coimbra

Professor Coorientador  
Artur Caldeira

12/2020

Dedico este trabalho à Joana pelo seu apoio fundamental na minha caminhada artística, e à minha família pelo incentivo na minha evolução enquanto ser portador de valores.

Ao Professor Artur Caldeira pela sua incansável dedicação.

A Sylvain Luc, pela sua amizade e por toda a sua influência no meu crescimento musical.

## **Agradecimentos**

Agradeço a Pedro Lima e Francisco Fontes pela amizade, e pela genuinidade das suas colaborações para este trabalho.

Agradeço a José Diogo Martins pela amizade, pelo apoio e motivação na minha caminhada artística.

Agradeço ao Professor Paulo Perfeito pelo seu apoio no processo de pesquisa para este projeto artístico.

Agradeço ao Professor Mário Azevedo pela sua genuína provocação artística que ressoa em mim.

Agradeço ao Professor José Pina pela sua amizade e indelével dedicação no seu contributo para a evolução da guitarra clássica em Portugal.

Agradeço à Professora Daniela Coimbra pela sua amizade e apoio constante na sua orientação para a concretização deste projeto artístico.

**Resumo**

A razão deste projeto artístico pretende ser um contributo para a expansão do repertório com influência do jazz para guitarra clássica, com a concretização de duas obras novas. A partir da recolha do repertório já existente, o presente trabalho debruça-se igualmente na autenticidade e versatilidade a ter em conta para a execução de um repertório desta natureza, tentando, simultaneamente, entender os pontos de fusão entre a música erudita e jazz através da guitarra clássica.

**Palavras-chave**

Guitarra clássica, jazz, influências, repertório, improvisação

**Abstract**

The aim of this artistic project is to contribute to the expansion of the jazz influenced repertoire for classical guitar, with two new works commissioned. Departing from the collected information regarding the works of this repertoire that already exist, this project also focus on the authenticity and versatility needed for the execution of this type of repertoire, trying at the same time to understand the fusion points between the classical music and jazz through the classical guitar.

**Keywords**

Classical guitar, jazz, influences, repertoire, improvisation

## Índice

1. ESTADO DA ARTE .....	2
1.1. Bissecção do repertório .....	2
1.2. De que trata o jazz: a perspectiva de um guitarrista clássico .....	5
2. MÉTODO .....	8
2.1. Objectivo .....	8
2.2. Participantes .....	8
2.3. Procedimento e Protocolo de Entrevistas .....	10
3. RESULTADOS - ANÁLISE DAS ENTREVISTAS .....	16
3.1. Relações entre jazz e música erudita .....	16
3.2. A guitarra como instrumento de ligação entre a música erudita e o jazz .....	19
3.3. Obras encomendadas .....	21
3.3.1. You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen (2019) – Pedro Lima .....	22
3.3.2. <i>Displacement</i> (2019) – Francisco Fontes .....	26
4. PREPARAÇÃO DO RECITAL .....	33
CONCLUSÃO .....	35
BIBLIOGRAFIA .....	36
ANEXOS .....	38
Anexo 1 .....	38
Anexo 2 .....	42
Anexo 3 .....	46
Anexo 4 .....	50
Anexo 5 .....	54
Anexo 6 .....	57

## Índice de Figuras

Figura 1 - Ostinato.....	23
Figura 2 - Gestos rápidos que interpelam o ostinato .....	23
Figura 3 – Compasso 52.....	23
Figura 4 – Compassos 113 e 114.....	24
Figura 5 – Climax .....	24
Figura 6 – Ostinato com nova melodia .....	25
Figura 7 – Uso de pizzicatos na primeira secção.....	27
Figura 8 – Motivo em tercinas .....	28
Figura 9 – A chegada do motivo em tercinas ao excerto em que existe a exploração de ritmos rápidos com os blocos de acordes .....	28
Figura 10 – Excerto de tempo livre.....	28
Figura 11 – Excerto da terceira secção .....	29
Figura 12 – Excerto da primeira parte da quarta secção .....	30
Figura 13 – Excerto da segunda parte da quarta secção .....	30
Figura 14 – Excerto da 5 secção onde se comprovam as constantes mudanças de compasso.....	31
Figura 15 – Excerto da 5 secção onde se verificam as mudanças de dinâmica constantes .	31
Figura 16 – Exposição do tema/Secção final.....	32

## Índice de Tabelas

Tabela 1 - Obras originais de influência jazzística escritas para guitarra clássica.....	2
Tabela 2 - Lista de adaptações de standards jazz para guitarra clássica.....	3
Tabela 3 - Questões das entrevistas a Pedro Lima e Francisco Fontes.....	12
Tabela 4 - Questões utilizadas nas entrevistas a Dusan Bogdanovic e Sylvain Luc .....	13
Tabela 5 - Estrutura da obra .....	22
Tabela 6 - Estrutura da obra .....	27



## Introdução

O presente projecto artístico pretende ser a materialização de um processo indelével para a afirmação da minha identidade artística e musical, que tem como pedra angular um profundo sentido de busca por fonemas musicais até então desconhecidos ao meu ouvido. Para que esta busca se mantenha acesa em mim, não posso deixar de referir a importância do contributo que abracei, oriundo de pessoas que considero exemplares e particularmente misteriosas.

Ao longo da minha caminhada, têm sido evidentes os meus impulsos para o gesto da busca anteriormente referido, através de memórias e experiências, mas essencialmente pelas singelas e sonhadoras conclusões que delas resultaram. Uma dessas memórias remete-me para o tempo em que, ainda como aluno de licenciatura na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, frequentava a disciplina de Improvisação Livre, lecionada pelo Professor Doutor António Augusto Aguiar, na qual tomei consciência do poder da liberdade e da sinceridade na exploração do meu discurso musical. Contemporaneamente, lia *O Obvio e o Obtuso*, de Roland Barthes (1984), um conjunto de ensaios críticos, num dos quais uma passagem se revelou inflamável ao meu espírito artístico e que serviu de elemento chave para a composição de uma peça para a referida unidade curricular: *o que é que, no meu corpo, em mim que escuto, canta o lied?* (pág 275)

Numa leitura pessoal, a convergência entre o motivo deste trabalho e a citação atrás mencionada é perfeitamente orgânica, sabendo que o *lied* se caracteriza pela privilegiada possibilidade de revelação emocional, pela associação da música à palavra.

Para tornar mais nítido o meu discurso até aqui, a escolha pelo tema *A influência do jazz no repertório da guitarra clássica: contributos para a versatilidade e responsabilidade de um repertório* prende-se com a forma sedutora com que o *Jazz* me chama desde tenra idade, sem negar o meu percurso como intérprete guitarrista. Enquanto linguagem musical, o *Jazz* é inegavelmente repleto de liberdade, a qual se manifesta primordialmente na improvisação, que é igualmente a transversal atitude a quem este idioma reproduz.

Revelando a minha grande admiração pelos guitarristas Sylvain Luc (n.1965) e Ted Greene (1946-2005), enquanto descobridores de novos territórios dentro da linguagem do *Jazz*, desejo também atingir um discurso singular, desejo esse que se deixa guiar sensorialmente pelo título de uma biografia de uma sagrada referência musical minha, Bill Evans: *How my heart sings* (1998).

# 1. ESTADO DA ARTE

## 1.1. Bisseção do repertório

Acerca da pesquisa de informação que considero capital para a reificação do tema que abordo neste trabalho, começo por descrever a que tratou de recolher o já existente repertório de influência jazzística para guitarra clássica, e à qual nunca subtraí esforços, apesar dos resultados obtidos no meu prévio projeto científico<sup>1</sup> (2017) serem bastante aproximados dos que aqui apresento.

Na minha óptica, que sofreu uma natural evolução, parece-me pertinente bipartir este repertório da seguinte forma: obras originais e adaptações.

Tabela 1<sup>2</sup> - Obras originais de influência jazzística escritas para guitarra clássica

Compositor	Obra
Dusan Bogdanovic 1955 -	<i>Jazz Sonata</i> (1982, Guitar Solo Publications), 13'30 min <i>Jazz Sonatina</i> (1993, Guitar Solo Publications), 7 min <i>Little Café suite</i> (1992, Guitar Solo Publications), 7'30 min <i>Big Band suite</i> (1994, Guitar Solo Publications) 8'40 min <i>Book of the unknown standards, vol. 1</i> (1998, Editions Doberman-Yppan,) <i>Book of the unknown standards, vol 2</i> (2015, Editions Doberman-Yppan) <i>Two Hommages to Ralph Towner</i> (2007, Bérben)
Frederic Hand 1947 -	<i>Trilogy</i> (1983, Theodore Presser Company), 11'40 min
Leo Brouwer 1939 -	<i>Variations sur un theme de Django Reinhardt</i> (1985, Edition Transatlantiques) sem minutagem disponível
Ralph Towner 1940 -	<i>The Pendant</i> (2006, Distant Hills Music), 4'11 min <i>Always by your side</i> (2006, Distant Hills Music), 2'53 min
Bryan Lester 1939 -	<i>Five Jazz fugues</i> (2003, Ricordi) sem minutagem disponível

<sup>1</sup> Paredes, D. (2017). *A influência do Jazz no Repertório da Guitarra Clássica: Contributos para a Versatilidade e Responsabilidade de um Repertório*. Projeto apresentado no âmbito da unidade Curricular Projeto Científico do curso de Mestrado em Música – Interpretação Artística na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.

<sup>2</sup> A recolha dos dados apresentados é fruto de uma pesquisa que tenho vindo a realizar, na qual tenho recebido o apoio do Professor Artur Caldeira, pelo seu conhecimento alargado relativo ao repertório guitarrístico e seus intervenientes.

Comparativamente à lista representativa da recolha de repertório desta natureza presente no meu projeto científico (2017), verificámos uma atualização pela adição das *Five Jazz fugues*, de Bryan Lester, e *Two Hommages to Ralph Towner*, de Dusan Bogdanovic.

Não obstante, para qualquer guitarrista erudito que se identifique com a estética musical que tomo como objecto de estudo neste trabalho, persiste a concreta dificuldade na especialização, ou numa mais dilatada vivência deste tipo de repertório, que se abrevia na impossibilidade de realizar dois recitais (duração de 50/60 minutos) sem a necessidade de repetir uma das obras. Apesar de, enquanto músico, perseguir a versatilidade e a liberdade, palavras-chave neste trabalho, este não deixa de ser um facto intrigante quando comparado com a variedade de obras que diversas correntes musicais dos séculos XX e XXI apresentam.

É em jeito de antídoto que as adaptações, anteriormente referidas como segunda categoria na bissecção do repertório de influência jazzística para guitarra clássica, se revelam para o problema da escassa existência deste tipo de repertório. Na minha opinião estas permitem que guitarristas menos ousados tenham a possibilidade de estabelecer uma ponte entre a guitarra clássica e o jazz, pela interpretação de adaptações, neste caso, de *standards*<sup>3</sup> reconhecidos pela comunidade de músicos de *jazz*. Nesta categoria, é fundamental falar de Roland Dyens e Ralph Towner, como nomes principais e consistentes na criação de um legado neste tipo de repertório. É de salientar que ambos desenvolveram o seu renomado percurso a partir de uma sólida formação enquanto guitarristas eruditos.

Na seguinte tabela são apresentados os dados referentes ao número de adaptações de *standards* editadas e disponíveis ao público, de cada um dos autores.

Tabela 2 - Lista de adaptações de standards jazz para guitarra clássica

Autor	Adaptações
Roland Dyens 1955 - 2016	<i>Night &amp; Day – 10 Jazz arrangements</i> (2005 Guitar Solo Publications) <i>Round Midnight / Nuages</i> (2001, Henry Lemoine) <sup>4</sup>
Ralph Towner 1940 -	<i>Waltz for Debbie</i> (2002, Guitar Solo Publications)

<sup>3</sup> Considerando a colaboração do Professor Doutor Paulo Perfeito, o termos *standard* e *jazz standard* referem-se respectivamente a: Temas de carácter essencialmente popular que foram universalizados fora do campo/universo jazzístico. Outrora incluíam exemplos do *Tin Pan Alley*, *19th Century Minstrel songs*, *Broadway Hits* e até de *Folk*. Hoje em dia incorporam também o universo erudito, o Rock e o Pop e temas da autoria de músicos/compositores da esfera do Jazz. Também referidos como *Jazz Classics*. Tipicamente estes *opus* providenciam o exordium para o discurso improvisado que se segue.

<sup>4</sup> Adaptações para temas de Thelonius Monk e Django Reinhardt, respectivamente, inseridas na colecção multi-estilística *Mes arrangements a l'Amiable*.

Após uma leitura aos dados da tabela anterior, imediatamente reconhecemos um certo desequilíbrio entre o número de adaptações editadas pelos dois autores. Porém, o facto de conter apenas uma obra, não significa necessariamente que exista menor importância no trabalho de Ralph Towner para a diluição entre a fronteira entre o repertório da guitarra clássica e o *jazz*. Esta observação justifica-se com o trabalho que Ralph Towner desenvolve enquanto concertista. É sabido, entre o seu público mais atento e assíduo, que Towner, ao longo da sua carreira, tem recorrido às suas adaptações de temas como *Nardis* (1958), de Miles Davis (1926-1991), e *My Foolish Heart* (1949), de Victor Young (1900-1956), entre outros, para a realização das suas apresentações a solo, mas que, após a minha pesquisa, constatei nunca terem sido publicadas. Deste modo, não posso deixar de considerar o efeito de provocação que este seu gesto toma nos indivíduos que constituem o seu público, nomeadamente guitarristas. Provocação esta que também tomo como vector para a realização deste trabalho.

Neste mesmo espectro, Eduardo Isaac (n.1956), renomado guitarrista eclético argentino (com sólida formação erudita), é também um exemplo como músico autor de adaptações não publicadas.

No seu álbum *One for Helen* (2005, GHA Records), Eduardo Isaac apenas aborda música de forte influência jazzística. Pela perspectiva técnica e interpretativa da guitarra clássica, Isaac apresenta-nos as suas adaptações do emblemático *Köln Concert* (1975, ECM Records), de Keith Jarrett (n.1945), *One for Helen* e *Waltz for Debby* de Bill Evans (1929-1980) e *Blue in Green*, de Miles Davis.

Aquando do seu primeiro recital e *masterclass* na cidade de Braga, em Outubro de 2018, e após questioná-lo sobre recursos por ele utilizados para a elaboração das suas adaptações, Isaac referiu ter seguido diversas abordagens de vários artistas, relativamente aos últimos três temas.

Com este seu trabalho, Eduardo Isaac torna-se, tal como Roland Dyens e Ralph Towner, numa figura determinante no estabelecimento de uma ponte entre a guitarra clássica e o *jazz*, que igualmente se pode descrever com o subtítulo deste projeto artístico: *contributos para a versatilidade e responsabilidade de um repertório*.

## 1.2. De que trata o jazz: a perspectiva de um guitarrista clássico

O objectivo de executar obras do repertório de guitarra clássica a partir de uma perspectiva estética mais jazzística, tal como nos ajuda a perceber Paul Franklin Berliner (n.1946) no seu livro *Thinking in jazz* (1994), é a questão performativa central deste projeto. Ainda associado à questão da responsabilidade referida no subtítulo deste projeto, está o objectivo de compreender e estudar o uso da improvisação. Neste sentido, reitero o especial contributo da referida obra literária de Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz*, na eficaz intenção de fazer entender vários factos, factores e parâmetros do jazz e seu habitat, como um dos propósitos nucleares desta fonte bibliográfica, tal como nos confidencia o próprio autor: *because of the study's interest in bridging such worlds as music theory, performance practice, composition, cognition, history, cultural interpretation, and so on, I sought criticism from colleagues with different specializations who kindly agreed to serve as readers* (pág. xviii). De todas as orientações que consegui retirar dos momentos em que recorri a *Thinking in Jazz*, destaco a seguinte passagem, e a sua importância enquanto atitude transversal a todos os géneros musicais, e como um ponto de união entre as mesmas: a autenticidade, subjacente no subtítulo deste projeto artístico.

*As alluded to earlier, artists can also draw upon the extramusical associations for the compositions that serve as vehicles. They sometimes set up for performances by dwelling momentarily on a piece's moods and meanings, recalling, perhaps, the sense of personal identification with the theme of a standard piece that prompted its incorporation into their repertory, or envisioning the characters and incidents depicted in their own original compositions* (pág. 203).

No entanto, esta característica é objecto de um processo de transformação bem mais profundo pelas mãos de músicos que desenvolvem a sua atividade artística através no jazz, pela singularidade que se pretende em cada gesto e momento de improvisação, como podemos comprovar na sequência da citação anterior: *There is a constant spending and replenishment of a player's emotional reserves. (Chuck) Israels performs tunes that have different emotional states, in order to give himself different things to think about, different things to feel, and to play, when he improvises* (pág 203).

Para dar continuidade à minha adaptação às regras idiomáticas do jazz que iniciei com *Thinking in Jazz*, recorri também ao livro *Early jazz* (1968) de Gunther Schuller (1925-2015), na necessidade de entender as origens do rumo que o jazz foi tomando ao longo da sua história. No entanto, pelo contributo que este projeto artístico pretende ser, nomeadamente

na responsabilidade da execução de um repertório específico, não posso deixar de citar a seguinte passagem, em jeito de advertência por parte do autor:

*Timbre is generally the least discussed musical element in jazz, and yet it is probably the characteristic more than any other that identifies something as jazz or non jazz for the uninitiated. This fact, indeed, has been a principal cause of the confusion in the public's mind between real jazz and commercial derivatives of jazz that happen to use a jazz instrumentation and jazz timbre. Even composers like Stravinsky, Milhaud, and Ravel in the 1920s made the error of regarding jazz instrumentation and jazz sonority as the primary ingredients, and they completely disregarded such aspects as improvisation or the inflection and swing of jazz (pág. 54).*

Como complemento na pesquisa de informação com o intuito de entender as linhas que dão forma ao jazz, bem como a compreensão dos fonemas que se unem entre si para dar voz a esta expressão musical, recorri também às seguintes fontes bibliográficas:

- *The History of Jazz* (1997), de Ted Gioia (n. 1957)
- *Jazz: a History* (1993), de Frank Tirro (n.1935)
- *The Cambridge Companion to Jazz* (2002), de Mervyn Cook (n.1963) e David Horn
- *The Jazz Theory Book* (1990), de Mark Levine (n.1938)

No capítulo *Preparação para o recital* deste projeto artístico, descrevo o processo de evolução que adoptei para a preparação de três adaptações minhas para outros tantos temas criados por Bill Evans, Miles Davis e John Coltrane. Pela evidente importância que estes nomes e o seu respectivo legado tomam em mim e a fim de melhor entender esse mesmo legado, dediquei-me a conhecer a história e o percurso pessoal e artístico de cada uma destas três personalidades, recorrendo às seguintes biografias:

- *Miles - The Autobiography* (1989)
- *Coltrane – The Story of a Sound* (2007)
- *John Coltrane and the jazz revolution of the 1960's* (1970)
- *Bill Evans - Everything happens to me – a musical biography* (2002)
- *Bill Evans - How my heart sings* (1998)

Descrita a bibliografia por mim utilizada para a elaboração deste projeto artístico, com vista a reconhecer e entender os preceitos que se consideram primordiais neste idioma artístico e musical que é o jazz – destino final da ponte que aqui tento estabelecer, passo agora às fontes bibliográficas que considere pertinentes para uma visão mais concreta desta

fusão para o trabalho mais concreto e técnico que realizei com a guitarra em mãos. Mas, antes de partir para essa mesma descrição processual, devo referir o meu recurso ao livro *Master of Jazz Guitar – The story of the Players and their Music* (1999), da autoria de Charles Alexander, através do qual se tem a oportunidade de conhecer de uma forma mais detalhada a grande presença que a guitarra tem tido também no jazz ao longo das últimas décadas. Por outras palavras, esta obra literária é mais uma afirmação da versatilidade do instrumento que é a guitarra, para o estabelecimento informado de pontes entre género musicais.

*Looking back from here, the guitar seems to have been the defining instrument of the 20<sup>th</sup> century popular music. Yet at around the time that the 19<sup>th</sup> century put up its shutters and the 20<sup>th</sup> prepared to open for business, several other instruments vied for space in the music stores windows. The guitar had yet to assert its domination over the piano, the violin or the banjo. The process of establishing that pre-eminence is entwined with the history of jazz – but not with jazz alone (pág. 10).*

Da autoria de Ted Grenne, *Chord Chemistry* (1971) e *Modern chord progressions – Jazz & Classical voicings for guitar* (1985) têm sido fontes permanentes na construção do meu idioma musical, pela provocação que este autor causa na exploração das possibilidades da guitarra no que toca á harmonia. Escritos de forma a incentivar a experimentação através de um equilíbrio saudável entre a teoria e a intuição, estes livros representam a minha opção fundamental, que passa pelo domínio da minha coerência musical no âmbito da improvisação e harmonia funcional, bem como a livre expressão de ideias que habitam na minha honestidade criativa. Trata-se igualmente de fontes da maior importância na construção das adaptações atrás mencionadas.

## 2. MÉTODO

### 2.1. Objectivo

O presente projeto artístico desenvolveu-se a partir de um raciocínio no qual a ligação entre a teoria e a prática é constante. Deste modo, a investigação – acção torna-se veia principal enquanto instrumento de pesquisa e recolha de informação familiar ao tema deste projeto artístico. Este método *caracteriza-se pela forma interativa como se desenvolve, ou seja, permite a produção de saberes ao longo de todo o processo e a todo o grupo participativo. Distingue-se de todas as investigações que têm como principal objectivo a produção teórica de saberes, dando assim uma grande importância à reformulação de práticas* (Coutinho, 2013, pág.1).

Ao longo de todo o processo de trabalho, procurei compreender para agir ativa e reflexivamente, dando voz ativa aos atores implicados no processo e no projeto, destacando o privilégio que tive em poder contar com a colaboração das quatro personalidade artísticas que neste capítulo serão apresentadas, das quais duas se revelaram fundamentais, ao aceitarem o desafio que lhes lancei para a expansão deste tipo de repertório, que se materializou com duas novas obras por mim estreadas.

Fundamental foi também o gesto de mergulhar profundamente na linguagem jazz, essencialmente pela escuta do maior número possível de obras discográficas, com especial ênfase na vida e obra de Bill Evans, Miles Davis e John Coltrane (1926-1967), pela sua importância no desenvolvimento da história do jazz, mas também como referências pessoais minhas, enquanto músico e ouvinte indagado. Igualmente importantes foram as experiências enquanto aluno de disciplinas opcionais no âmbito do jazz, como *História do Jazz*, com o Professor Doutor Mário Azevedo, que já em tempos me incentivara na luta pela minha transformação num músico caracterizado pela abertura, versatilidade e conhecedor das músicas do mundo. A partir destes processos de evolução, cheguei à bibliografia que selecionei como recursos para maturação e fundamentação dos pontos de vistas que defendo neste trabalho.

### 2.2. Participantes

Já no início desta etapa que aqui encerro, tinha perfeita noção dos nomes que considerava mais relevantes e interessantes enquanto entrevistados para a recolha de



opiniões e perspectivas, como dados para as conclusões desta pesquisa. Logicamente que a minha admiração artística por cada um deles assume-se também como critério de seleção, o que faz sentido sendo este um projeto artístico no qual me dou a conhecer enquanto músico e guitarrista.

O grupo de entrevistados é constituído por dois jovens compositores portugueses, Pedro Lima (1994) e Francisco Fontes (1993), o guitarrista e compositor Dusan Bogdanovic (1955) e o guitarrista Sylvain Luc (1965).

Pedro Lima graduou-se no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e na Escola Superior de Música de Lisboa sob orientação de Paulo Bastos, João Madureira e Luís Tinoco. Em Londres, na Guildhall School of Music and Drama, sob orientação de Julian Philips, completou com distinção o Mestrado em *Opera Making & Writing*. De todo o seu trabalho enquanto jovem compositor, destacam-se as obras *Sopro do Côncavo* (2015) para orquestra de sopros, premiada no *Concurso Nacional da Banda Sinfónica Portuguesa* e posteriormente estreada na Casa da Música; *ONCE AGAIN - Eternal Goodbyes* (2015) para orquestra sinfónica, estreada na Konzerthaus Berlin e na Fundação Calouste Gulbenkian (estreia nacional; {...} e *tu de mim voaste* para orquestra sinfónica, obra galardoada com o *Prémio de Composição SPA/Antena2*, estreada pela Orquestra Gulbenkian em 2016. No presente ano, Pedro Lima é o jovem compositor em residência na Casa da Música, com obras para o MAAT Saxophone Quartet, o Remix Ensemble e a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música.

Francisco Fontes iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. Licenciado pela Escola Superior de Música de Lisboa, posteriormente estudou na Guildhall School of Music and Drama onde completou o mestrado em composição de ópera. Ao longo do seu percurso tem explorado diversas formas musicais, mas tem dado particular ênfase à ópera e a projetos de origem colaborativa. Do seu catálogo destacam-se as óperas de câmara *The Parrot House - precisas de falar?* e a ópera juvenil *Theatro - um ensaio geral*. Tem colaborado criativamente com os compositores Pedro Lima, José Diogo Martins e com os libretistas Júlia Durand, May Sumbwanyambe e Almeno Gonçalves. Atualmente, colabora nos projetos *FIO - Festival Informal de Ópera* e *No Man's Land* - ensemble dedicado à performance de música contemporânea, do qual também faço parte.

Nascido em Belgrado no ano de 1955, Dusan Bogdanovic estudou composição na Haute École de Musique de Genève. Posteriormente, na década de 1980, fixou-se nos na costa Oeste dos Estados Unidos, residindo em Los Angeles e São Francisco. Aqui desenvolveu parte significativa da sua carreira enquanto guitarrista e compositor, colaborando

com nomes como James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Miroslav Tadic, Mark Nauseef e Anthony Cox. Enquanto membro fundador do trio de guitarras *Manuel de Falla* (Dusan Bogdanovic, Kenton Youngstrom e Terry Graves), foi responsável pelo ecleticismo que definiu o repertório apresentado por este mesmo trio ao longo do seu período de atividade, pelo contributo da sua linguagem musical que já então se caracterizava pela fusão da música erudita com outros idiomas musicais, evidente em grande parte da sua obra para guitarra solo. Paralelamente à sua carreira de concertista e compositor, Bogdanovic foi professor de guitarra na Belgrade Academy, San Francisco Conservatory e, desde 2007, é professor titular de guitarra clássica na Haute École de Musique de Genève.

Sylvain Luc, a quarta personalidade integrante do grupo de entrevistados para este projeto artístico, nasceu em Bayonne, França, em 1965. Oriundo de uma família de músicos basca, começou a sua atividade enquanto músico pela especial influência do seu irmão mais velho Gerárd Luc, acordeonista. Em 1988, e após uma formação erudita de 10 anos entrelaçada com um percurso musical diversificado, mudou-se para Paris, onde rapidamente conquista o seu espaço, sendo convidado para trabalhar como músico, arranjador e compositor para nomes como Catherina Lara, Al Jarreau, simultaneamente à sua colaboração com Richard Galliano enquanto baixista, e com Eric le Lann enquanto guitarrista. Fundador do *Trio Sud*, com o baterista André Ceccarelli e o baixista Jean Marc Jafet, Sylvain Luc é certamente uma das mais distintas referências do panorama mundial do jazz.

### **2.3. Procedimento e Protocolo de Entrevistas**

Os participantes foram contactados por e-mail, explicando os objectivos e procedimentos do estudo, garantindo confidencialidade e discutindo os procedimentos éticos da investigação. Todos os participantes prescindiram do anonimato. As entrevistas foram gravadas em áudio e transcritas *verbatim*. As entrevistas em francês e inglês foram traduzidas.

Após a sua transcrição, os textos foram codificados e analisados de acordo com as propostas de Creswell (2003) sobre análise qualitativa de conteúdo. Foram definidos temas de análise, recorrendo a uma abordagem indutiva (na tentativa de desenvolver uma nova teoria). O texto foi codificado de forma a explorar as suas dimensões e identificar padrões. A apresentação dos resultados foi apoiada em citações das entrevistas. Posteriormente, levámos a cabo procedimentos de validade de discussão com pares.

As entrevistas foram realizadas pessoalmente, tendo-me para isso deslocado a Genebra para o encontro com Dusan Bogdanovic, e a Paris para o encontro com Sylvain Luc. Os três encontros com cada um dos compositores Pedro Lima e Francisco Fontes tiveram lugar em Braga.

O estudo foi projetado para ser retrospectivo e exploratório. Foram realizadas três entrevistas. As entrevistas I e II foram direcionadas aos compositores Pedro Lima e Francisco Fontes e a Entrevista III foi direcionada aos guitarristas Dusan Bogdanovic e Sylvain Luc. As entrevistas seguiram um protocolo semi-estruturado, uma vez que, de acordo com Martins (2012) este tipo de protocolo permite compreender de forma mais profunda tópicos de interesse para o desenvolvimento de questões relevantes e significantes, incluindo questões inesperadas ao entrevistador, que, no entanto, poderão ser de grande utilidade na compreensão do assunto. Ou seja, num protocolo semi-estruturado atribui-se ao entrevistado carácter de *expert* na matéria e permite-se que ele contribua para definir, se assim se entender relevante, o caminho da entrevista.

As colaborações de Pedro Lima e Francisco Fontes foram capitais para a realização deste projeto artístico, a partir do momento em que acolheram de forma sincera o meu convite para a elaboração de duas obras de influência jazzística para guitarra clássica, contribuindo deste modo para a expansão deste tipo de repertório. Enquanto criadores de obras que aqui apresento, as suas participações como entrevistados permite-nos entender de que forma abordaram o jazz, enquanto compositores eruditos e quais as reações a esta linguagem musical.

A proximidade que existe entre mim e os compositores Pedro Lima e Francisco Fontes tornou possível um registo detalhado e contínuo do processo evolutivo referente a cada uma das colaborações. A consecução deste registo é essencialmente fruto de duas entrevistas semi-estruturadas que preparei para estágios distintos da nossa colaboração. Na seguinte tabela, apresento as questões utilizadas em cada uma das duas entrevistas realizadas.

Tabela 3 - Questões das entrevistas a Pedro Lima e Francisco Fontes

Entrevista I	Entrevista II
<p>I. Como te defines enquanto compositor?</p> <p>II. Como músico e compositor, em que medida abraças a multiplicidade de linguagens?</p> <p>III. O que te atrai na linguagem <i>jazz</i> e como vês o cruzamento desta com a música erudita?</p> <p>IV. Qual é a tua opinião relativamente às potencialidades da guitarra como instrumento para essa mesma fusão?</p>	<p>I. Descreve o percurso de pesquisa desde o primeiro passo até ao momento em que encontras o vector responsável para a elaboração da obra.</p> <p>II. A partir do momento em que encontras esse vector, de que forma é que a obra progrediu e de que forma a trabalhaste até chegar ao produto final?</p> <p>III. Houve alguma característica minha enquanto performer que te tenha influenciado para a criação da obra?</p>

Numa fase inicial da nossa colaboração, a entrevista I tratou de recolher dados que permitissem uma leitura mais concreta relativamente aos conceitos estéticos e musicais presentes na atividade artística de cada um dos compositores (questões I e II). Respondidas estas duas questões, o segundo objectivo proposto tratou de perceber qual o arbítrio de cada um dos entrevistados relativamente ao cruzamento do *jazz* com a música erudita, com destaque na guitarra clássica como instrumento para esta diluição destas duas linguagens musicais (questões III e IV).

Na fase final da minha colaboração com os compositores para este projeto artístico, a entrevista II debruçou-se nuclearmente sobre o concreto processo para a realização de cada uma das obras. As questões I e II assentam na tentativa assertiva de perceber quais os detalhes e recursos inerentes à pesquisa de Pedro Lima e Francisco Fontes para a realização das obras, bem como na descrição dos objectivos e procedimentos por eles propostos para a escrita de uma nova obra de influência jazzística para guitarra clássica, com a presença dos conceitos composicionais e identitários que apresentam na entrevista I.

Por fim, achei pertinente procurar dados que traduzissem de uma forma direta a minha relação artística com cada um dos entrevistados, e as suas possíveis influências na concepção e escrita das obras (questão III). Esta questão pretende também fazer ouvir aspectos relevantes para a compreensão das obras, bem como a história presente no desafio que lhes lancei.

O segundo grupo de entrevistados, apesar de heterogéneo, é constituído por dois nomes incontornáveis no cenário musical internacional e contemporâneo. Dusan Bogdanovic é considerado um dos mais prolíferos compositores/guitarristas das últimas décadas,

possuidor de uma linguagem inconfundivelmente própria, na qual é evidente a sua vontade pela fusão entre diversas linguagens musicais, e autor do maior número de obras de influência jazzística para guitarra clássica (ver tabela 1). A seu respeito, a revista italiana especializada no mundo da guitarra clássica *Il Fronimo* (1985) refere que, [...] *we, in fact do not know any composer for guitar in the XXth century who can be compared to him* (pág. 71).

A segunda personalidade neste grupo de entrevistados é o emblemático guitarrista francês Sylvain Luc. Detentor de uma versatilidade rara, o seu percurso destaca-se no panorama mundial pelas suas colaborações com Wynton Marsalis, Steve Gadd, Lokua Kanza, Michel Legrand, Elvin Jones, Dee Dee Brigewater, Manu Katché, Stéphane Belmondo, Michel Portal, Bobby Thomas jr., Andy Sheppard, Alain Caron, Bernard Lubat, Steve Lukather, Keyvan Chémirani, Victor Bailey, Larry Coryell, Al Di Meola, Didier Lockwood, John McLaughlin, Billy Cobham ou Richard Bona, entre outros. Não posso deixar de sublinhar a especial importância que a sua música tem para mim, e a influência da sua linguagem na maturação da minha personalidade artística e musical.

Através de uma única entrevista semi-estruturada, tive a possibilidade de registar junto deles dados que considero especialmente valiosos para este projeto artístico, pela grande importância do legado de cada um, bem como pelo privilégio que tive em privar com Dusan Bogdanovic e Sylvain Luc.

Tabela 4 - Questões utilizadas nas entrevistas a Dusan Bogdanovic e Sylvain Luc

Dusan Bogdanovic	Sylvain Luc
<p><b>Entrevista única</b></p> <p><b>I.</b> Como começou a sua relação com o Jazz?</p> <p><b>II.</b> O que o motivou a assumir a influência da sua relação com o Jazz na escrita de algumas das suas obras?</p> <p><b>III.</b> Considera esta sua intimidade com o jazz útil para a composição de obras musicais de outra natureza idiomática?</p> <p><b>IV.</b> Como músico profissional, que vantagens vê nessa sua relação com o Jazz e a improvisação/liberdade para os jovens músicos?</p>	<p><b>Entrevista única</b></p> <p><b>I.</b> Quão importante é, para si, a sua experiência na esfera da música erudita e de que modo o impulsionou em novas conquistas?</p> <p><b>II.</b> Faz regularmente uso da técnica clássica de guitarra na sua criação de jazz. Entende que isso pode expandir o seu vocabulário musical?</p> <p><b>III.</b> A propósito de jazz, que benefícios esta linguagem pode trazer aos guitarristas eruditos?</p> <p><b>IV.</b> E no outro sentido, que benefícios a música erudita pode trazer aos músicos de jazz?</p>

O meu encontro com Dusan Bogdanovic ocorreu em Genebra, a 16 de Dezembro de 2017, no qual me concedeu uma aula particular de guitarra e a oportunidade de realizar a entrevista.

A preparação desta entrevista gerou-se a partir do meu conhecimento referente à maior parte do seu trabalho, e do facto de até então eu já ter tocado grande parte das suas obras de influência jazzística para guitarra clássica. Tratando-se de uma personalidade artística que se assume igualmente como guitarrista e como compositor, permitiu-me chegar mais longe, pela singularidade do seu percurso, carimbado pela perspectivas de intérprete e criador.

O primeiro objectivo traçado para esta entrevista tratou de registar a história da sua relação com o jazz, enquanto músico de formação erudita (questão I). Pretendia-se também que, a partir da sua resposta a esta questão inicial, se tornasse mais clara a sua convivência com o *jazz*, o que se sucedeu igualmente com a questão II. Nesta segunda questão, estritamente ligada ao seu relato biográfico como resposta à questão I, pretendi cercar um pouco o tema, direccionando o discurso para a sua atividade enquanto compositor. Na questão III, dediquei-me a perceber a sua opinião quanto às repercussões das suas influências do jazz na escrita de obras assentes noutros idiomas musicais que, no seu caso, se revelam numerosas e ricas em diversidade e autenticidade.

Finalmente, a questão IV visava recolher dados que descrevam a sua opinião relativamente aos efeitos consequentes de uma atitude de abertura para o jazz por parte de jovens músicos como eu e do recurso a gestos capitais deste idioma musical, como a liberdade e a improvisação.

A 12 de Setembro do presente ano, tive a preciosa possibilidade de me encontrar pela terceira vez com aquele que considero ser o músico de maior impacto na minha intimidade artística e musical. Em Paris, Sylvain Luc recebeu-me igualmente para uma entrevista e uma aula particular, fruto de uma empatia que se gerou aquando do nosso primeiro encontro nos cursos de *Jazz* de Nice, em 2014 a qual se revelou como experiência germinante e transformadora no meu crescimento pessoal e artístico.

Assumindo-se essencialmente como um guitarrista que desenvolve a maior parte da sua atividade através do *jazz*, Sylvain Luc é igualmente detentor de uma sólida e rica formação musical erudita, que remonta à sua infância. No Conservatório de Bayonne, em França, estudou violoncelo e violino, apesar de tido sempre como prioridade a guitarra. Pela ausência do curso de guitarra no mesmo Conservatório Sylvain Luc recebeu uma formação erudita e contínua enquanto guitarrista pelo contacto com diversos professores no âmbito de aulas particulares.

Na sua entrevista considerei primordialmente esta tendência contrária, de um músico cuja história se fez essencialmente no âmbito do *jazz* e que teve como fonte a música erudita, resultando num vasto conhecimento de ambos os territórios musicais. A questão I revela-se incisiva na procura de uma resposta relativamente aos efeitos da sua formação erudita nos tempos que se seguiram. A questão II conduziu o nosso diálogo para a guitarra clássica em si, interrogando-o acerca da sua recorrente abordagem técnica erudita e as suas mesmas vantagens. Por fim, pela sua história artística e musical, as questões II e IV distanciam-se de novo da precisão temática, com a missão de entender quais as vantagens no cruzamento da fronteira entre a música erudita e o *jazz*, mas desta vez nos dois sentidos.

### 3. RESULTADOS - ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

#### 3.1. Relações entre jazz e música erudita

Convicto de que a partilha de experiências e testemunhos se transfigura num impulso generoso em direção à nossa evolução, tomo este ciclo de entrevistas como elemento fundador para a proliferação de raciocínios que sustentam este projeto artístico.

Partindo para a análise do registo das referidas entrevistas, começo por abordar os entrevistados quanto à relação direta e indireta entre o jazz e a música erudita. O primeiro aspecto transversal às reações do colectivo de entrevistados manifesta-se pela total concordância no reconhecimento de vantagens, enquanto músicos eruditos, como consequência da influência do jazz. Os intérpretes referem que esta mesma influência é responsável por um sentido específico de liberdade que atribuem às suas performances. Enquanto concertista, Bogdanovic manifesta a sua consonância com os restantes participantes ao referir: *eu sentia que o jazz me dava mais liberdade e flexibilidade, dentro dos limites da sua linguagem. Desta forma, podia trabalhar com nomes da world music, agentes de uma música avantgarde mais abstracta, se fosse esse o meu desejo, e podia também fundir com a música erudita, o que fiz com bastante frequência.* Bogdanovic destaca ainda a sua intimidade com o gesto da improvisação, adquirido pela sua estreita ligação com o jazz, e o impulso que o mesmo lhe facultou enquanto intérprete: *O que acontece é que o jazz acabou por me dar muito mais flexibilidade que a música clássica e esta é a verdadeira razão pela qual me deixei levar pelo jazz, porque estava mais interessado em improvisar, fazer a minha própria música e tocar com outros nomes, e o jazz revelou-se bastante mais aberto para que tal acontecesse.*

Por fim, Dusan Bogdanovic denuncia a sua atitude ativa na proliferação da improvisação, como herança da sua proximidade com o jazz, nomeadamente no âmbito da música erudita, assumindo: *com os meus alunos, com quem muitas vezes trabalho repertório tradicional, específico e rigoroso, faço por os convidar e incentivar a improvisar sobre esse mesmo repertório, como por exemplo na música de Bach, que as pessoas por vezes encaram com tanto receio e responsabilidade, o que faz com que se perca a vivacidade dessa mesma música; e é por isso que os incentivo a improvisar a partir dessa mesma música, ou pelo menos ter em conta uma ideia e sensação de improvisação no momento da performance. E por tudo isto, a improvisação é, na minha opinião, extremamente importante.*



A dualidade artística entre a música e o jazz que descreve o percurso de Sylvain Luc, concede-lhe um estatuto superior pelo seu contributo enquanto entrevistado, pelo precioso testemunho através das duas ópticas que observam esta relação entre o jazz e a música erudita. Dando seguimento à análise da relação entre estes dois idiomas musicais, Sylvain Luc partilha o que considera ser benéfico acerca da influência do jazz na música erudita para guitarra e seus agentes, dizendo: *a ciência a que acedemos pela aprendizagem da guitarra clássica é fantástica. Mas, na minha opinião, não vamos suficientemente longe nos conservatórios (conservatório é para conservar, apesar de isso estar a mudar um pouco) na possibilidade de ser livre. Ser livre com um instrumento como a guitarra, é poder fazer seja o que for, mas nunca seja como for. Há uma frase célebre que diz que «A improvisação não se improvisa» ou seja, é necessário estudar e trabalhar muito, ter muita bagagem até que sejamos aptos a improvisar seja sobre um tema dado, seja a partir do zero. Tal como Bogdanovic, Sylvain Luc enuncia a improvisação e a liberdade como legado maior do jazz, reforçando: Mas o que é tão apaixonante no jazz ou noutra música improvisada é justamente que se trata sempre de voltar atrás como quem toma balanço para poder propor algo de novo. Eu sei que muitos músicos clássicos têm medo da página em branco e de não saber o que tocar. Se nada está escrito, então o que tocamos? Pura e simplesmente, é preciso ter a ousadia tocar as notas que ainda não sabemos que viremos a tocar. Claro que há telas e chaves que podem ser ensinadas, mas há um ponto na vida do músico em que é necessário libertar-se destes modelos. É preciso aprender ao longo de toda a vida, mas, num dado momento, precisamos de aprender a desaprender o que já aprendemos. Desaprender, neste contexto, significa procurar o distanciamento suficiente a tudo o que já aprendemos para poder redescobrir e exprimir quem somos.*

Num sentido contrário, refere que sua formação erudita contribui de sobremaneira para a sua carreira enquanto músico de jazz, ao dizer: *A primeira vantagem que me ocorre que um músico de formação erudita tem em relação ao jazz é a técnica: nós sabemos tocar corretamente com uma boa posição que evita tendinites e com uma facilidade de que muitas vezes nem nos apercebemos. Depois, a bagagem cultural que – quer para o jazz quer para a world music – nos permite conhecer o contexto de onde vem cada estilo musical. Para isso, conhecer Bach, Brahms, Ravel e muitos outros foi determinante para mim. Sylvain Luc refere ainda a importância da música erudita na sua evolução enquanto músico informado e adaptado ao presente, dizendo: Um músico que aspire a ser completo tem forçosamente que se interessar, não apenas pela música erudita, como mesmo pela música contemporânea, dos compositores atuais. Dou o exemplo de Pascal Dusapin, Toru Takemitsu, ou Henri Dutilleux, falecido recentemente, que me afectaram enormemente. Eu posso nem sempre*

*reter os nomes ou os títulos, mas procuro sempre estar atento ao que se passa hoje na criação musical.*

As entrevistas aos compositores permitiram aferir esta relação do ponto de vista da criação. Francisco Fontes introduz um elemento novo na discussão, afirmando: *O que me interessa bastante no jazz é o facto de, à semelhança com a música clássica, existirem maiores períodos de estudo. Se compararmos com a música da América latina e a música africana, estas são tradicionalmente passadas de geração em geração de uma forma muito menos académica.* Revelando-se consensual á opinião dos intérpretes relativamente aos benefícios da influência do jazz na música erudita, Francisco Fontes diz ainda: *E o que me atrai mais é a liberdade, no sentido de ser mais aberto à intuição do que a música clássica, que sempre foi muito mais técnica de, especialmente na maneira como se compunha. Há constantemente uma espécie de obrigação por parte do compositor erudito de conseguir explicar exatamente todos os processos que tomou técnica e analiticamente. No jazz não vejo tanto isso. Há uma base harmónica e o outro trabalho debruça-se essencialmente na improvisação, que se estuda e requer um trabalho constante e árduo.*

Enquanto compositor, Pedro Lima assume uma postura fundamentalmente de consumidor, explicando que nunca teve oportunidade de estudar jazz a fundo. No entanto salienta que o jazz é muito importante, ao assumir: *enquanto compositor clássico, revejo-me muito na escola francesa, que surge no início do século XX, com nomes como Ravel, Debussy e Milhaud. Quando comecei a fazer o mestrado em composição em Lisboa, com o Luís Tinoco, percebi que estes compositores tinham sido também eles responsáveis por validar o jazz no circuito erudito, porque foram buscá-lo e incorporaram-no de uma forma diferente, de acordo com a linguagem que eles talhavam. Mas, de facto, é uma herança muito importante quer na harmonia, quer na rítmica, quer nas cores e nos timbres.*

Pedro Lima exemplifica esta relação referenciando Mark Turnage como exemplo de compositores que existem numa fronteira muito interessante entre aquilo que é a composição clássica e a composição jazzística. O facto de consumir isso, tem muito reflexo na minha música. Mais na harmonia e na questão tímbrica. Ainda no campo da criação, Pedro Lima assume a sua abertura e reação perante a liberdade e improvisação como consequências da influência do jazz, dizendo: *até pelo carácter predominantemente livre e improvisatório, quebra muitas barreiras que existem na música clássica e na tradição clássica erudita, onde, por exemplo, as partituras são notadas e escritas, e onde o compositor acaba por ser o homem ou a mulher que define os limites da peça. No jazz isso não acontece, porque a improvisação é um acontecimento muito grande que faz logo as regras do jogo serem diferentes. Isso obviamente que, até como conceito e provocação criativa, é muito importante para mim. Não*

*que reflita muito nisso, honestamente. Mas pelo facto de consumir e de isso fazer parte do meu dia a dia, acaba por traduzir-se também na minha música.*

Finalmente, e desta vez como compositor, Dusan Bogdanovic, expõe as vantagens que observa no jazz, e que considera primordiais no seu trabalho enquanto compositor, dizendo: *A composição e a improvisação são dois gestos praticamente iguais, em certos aspectos. A performance também, apesar deste ser bastante mais difícil de se revelar inspirado e novo. Na verdade, considero bastante difícil a capacidade de se interpretar música clássica/erudita com tantos precedentes como se nunca tivesse existido. Com música nova é diferente, pois é nova e nunca existiu anteriormente. No jazz existe bastante mais espontaneidade e frescura no sentido em que, por exemplo, os teus solos não voltarão a ser repetidos. O gesto da composição é similar á improvisação, mas no qual tens a possibilidade de registar no tempo, o que no jazz acontece no estágio do estudo, sendo que no momento da performance não há qualquer tipo de registo para o que fazes. Portanto o jazz é perfeito na medida em que te encontras sempre no presente e novo.*

### **3.2. A guitarra como instrumento de ligação entre a música erudita e o jazz**

Em legítima ligação com a vontade maior que fundamenta a realização deste projeto artístico, este segundo tema para a análise de resultados pretende abraçar os momentos nos quais os entrevistados partilham a sua opinião referente ao grau de importância e precisão da guitarra clássica como interlocutor no diálogo entre as duas tradições musicais. Recorrendo á questão IV, da entrevista I, que lancei somente aos compositores Francisco Fontes e Pedro Lima, sublinho a consonância que se mantém entre os dois entrevistados nesta questão, tal como no tema anterior.

Na sua resposta, Francisco Fontes introduz a sua opinião relativamente às potencialidades da guitarra para a ligação entre a música erudita e o jazz da seguinte forma: *Vejo imensas potencialidades na guitarra, principalmente pelo facto de poder ser simultaneamente um instrumento harmónico, rítmico e melódico. Para além disto, aliciam-me as suas imensas possibilidades tímbricas.* Num ponto de vista da criação, enquanto compositor, Francisco Fontes sublinha a versatilidade e complexidade de recursos existentes na execução deste instrumento. No entanto, a sua reação é ainda fundamentada pela sua noção relativamente á presença da guitarra em linguagens musicais que se encontram para

além da fusão que a questão aborda, afirmando: *Julgo que não é por acaso que a guitarra existe com preponderância na música clássica, no jazz, existe com preponderância na música africana, na música latina, e até na música oriental. Às vezes não é propriamente a guitarra, mas sim um cordofone dedilhado familiar da guitarra. O processo de obtenção do som é praticamente idêntico. E em muitos desses casos é mesmo a guitarra clássica, tal como a conhecemos.*

Reagindo à mesma questão, a opinião de Pedro Lima vai ao encontro da consideração de Francisco Fontes, começando por relatar o que observa no comportamento deste instrumento em diversos campos de ação, motivando ainda a pertinência do tema deste projeto artístico: *É um instrumento com muitas potencialidades, só pelo facto de que existir natural e tradicionalmente nos dois meios, de forma separada. Só por esse motivo, pelo facto de existir nos dois mundos, há coerência nesse intercâmbio.* Tal como Francisco Fontes, Pedro Lima enfatiza ainda as características da guitarra como recursos para a composição, dizendo: *depois também por questões da agógica, por questões do próprio timbre e do grande campo de ação que incorpora em si mesmo. Diria que a guitarra é um instrumento fundamental hoje em dia na música contemporânea, porque promove muitos recursos que são importantes e interessantes aos compositores de hoje.* Introduzindo um elemento novo, Pedro Lima aborda ainda, de uma forma concreta, o efeito das potencialidades da guitarra, associado ao desafio lançado a partir a influência do jazz no repertório da guitarra clássica, na noção da sua escrita musical, terminando: *a questão tímbrica, no meu entender, é extremamente importante porque é singular, e porque considero a guitarra um instrumento naturalmente provocador para que se possa com ele criar uma série de coisas distintas. No meu caso, e considerando o meu percurso, acho que é um momento bom para o usar, porque a par da harpa, são instrumentos que trazem dificuldades e desafios enormes. Portanto, no meu caso, por ser a primeira obra que faço para guitarra, é importante colocá-la neste ponto misto e híbrido entre os dois mundos de que estávamos aqui a falar, do jazz e do erudito. Eu julgo que, se tivesse o mesmo desafio com outro instrumento, a possibilidade de falhar seria muito grande. Mas pelo facto de ter sido a guitarra e de isso ressoar em mim uma série de outros inputs criativos, e pelo facto de a harmonia ser tão peculiar, que é uma coisa tão importante na minha música, vejo-o como o instrumento ideal e vital para esta ponte que referes.*

### 3.3. Obras encomendadas

Num gesto de observação retrospectiva, posso afirmar que os dois pilares motivacionais para a realização de um curso de Mestrado em Interpretação Artística fundado no tema que aqui exponho, representam os meus esforços para a minha especialização neste tipo de repertório enquanto intérprete e no contributo para a expansão do número de obras inerentes ao mesmo. Considerando este último factor de decisão, a criação de duas obras novas de influência jazzística para guitarra clássica, como resposta ao desafio lançado aos jovens compositores portugueses Francisco Fontes e Pedro Lima, pretende atingir esse mesmo objectivo por mim traçado inicialmente.

O facto de partilhar com ambos um longo percurso académico semelhante, paralelamente a uma amizade que me liga a cada um deles, tornou este processo cooperativo num acontecimento naturalmente intuitivo e musicalmente honesto. Processo este que foi ganhando corpo desde a primeira abordagem, de um total de três com encontros, nos quais partilhamos crenças e ideias musicais, e até informação mais concreta pela partilha de conhecimento e interesses artísticos pessoais, que cada um considerava ser útil para cada uma das etapas deste processo de colaboração.

A partilha destas vivências que dão registo ao referido processo deram origem a música nova de influência jazzística para guitarra clássica, pela fusão da identidade musical de cada um dos compositores com a influência do jazz neles próprios. Este evento leva-nos à Terceira corrente<sup>5</sup> (*Third stream*), um termo cunhado por Gunther Schuller numa aula na universidade de Brandeis em 1957, para definir um tipo de música que, nas suas palavras,

*“Through improvisation or written composition or both, synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary Western art music and other musical traditions. At the heart of this concept is the notion that any music stands to profit from a confrontation with another; thus composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic vitality and swing of jazz, while jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music” (Schuller, 1980, pág. 773).*

---

<sup>5</sup> Para um entendimento mais aprofundado da temática *Third stream*, sugere-se a consulta do trabalho de Paulo Gomes (2011). *A Terceira Corrente*. Tese de Mestrado. Porto: Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo.

### 3.3.1. You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen (2019) – Pedro Lima

*You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen;*  
um título extenso que em pouco se parece com um título: *por vezes encontras-te preso a alguma coisa esperando que alguma coisa aconteça.*

A razão pela qual se traduz de forma literal o título desta obra, reside na importância em assimilarmos a sua mensagem antes de partirmos para a sua escuta, análise e interpretação da mesma.

Ao longo de três encontros, em diálogos aprofundados com o compositor acerca da sua escolha para o referido título, constatamos a existência de um duplo sentido: o significado pessoal da trajetória do Pedro Lima enquanto criador desta obra - noutras palavras o seu processo de composição e o sentido concreto da música e da exploração temática que ocorre dentro desta peça.

Tendo sido o primeiro ponto integralmente abordado pelo compositor nas entrevistas anexadas ao presente trabalho, dissertaremos sobre o segundo, que se prende ao lado concreto da música e da exploração temática dentro da mesma.

Começamos por referir a estrutura da obra, visível na tabela 5, estrutura essa que acaba por assumir uma preponderância considerável na sintetização a dinamização do material ao longo da obra.

Tabela 5 - Estrutura da obra

<b>Secção 1</b>	<b>Secção 2</b>	<b>Secção 3</b>	<b>Secção 4</b>
elaborações sobre um <i>ostinato</i>	<i>coral</i>	reexposição do ostinato - melodia acompanhada	final, sequência harmónica

Na primeira secção, a maior de toda a peça, o compositor expõe exhaustivamente o ostinato representado na figura 1. Este ostinato é elaborado através de construções harmónicas verticais que se propõem re-harmonizar uma linha relativamente simples tornando-a naturalmente mais complexa na sua dimensão harmónica. Aparte isso, este material, que serve de base para a obra, é constantemente interpolado por gestos rápidos (figura 2) que se pautam geralmente por dinâmicas elevadas e rítmicas irregulares que assim providenciam a obra com um certo sentido de progressão e variedade.



Figura 1 - Ostinato



Figura 2 - Gestos rápidos que interpelam o ostinato

Outro factor de extrema pertinência na condução formal de *You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen* é aquilo que acontece à passagem do compasso 52. Não é ao acaso que o título é novamente referido na sequência deste texto, senão vejamos: o compasso 52 expõe (figura 3), pela primeira vez no decorrer da obra, material rítmico e harmónico - ainda que numa versão bastante primária - que apenas virá a ser explorado na secção *coral*, a segunda secção desta obra; desta forma, o compositor procura não só garantir a variedade essencial a uma exploração tão aprofundada sobre um ostinato, como também utilizar este compasso para sugerir um futuro musical que só mais tarde virá a explorar. Mediante este pequeno exemplo analítico constatamos que o enorme título escolhido por Pedro Lima terá efetivamente um sentido mais prático e narrativo do que aquilo que possa parecer. Verifica-se também o mesmo processo à passagem do compasso 113, desta feita de uma forma mais elaborada como de resto conferimos na figura 4.



Figura 3 – Compasso 52



Figura 4 – Compassos 113 e 114

O seguimento da obra conduz-nos a um estado narrativo cada vez mais incerto e instável já que os momentos que interpelam o discurso musical do ostinato passam a ser de uma importância e frequência quase tão evidente como o próprio ostinato. Algumas variações rítmicas na própria exposição do ostinato incitam a um *groove* próprio do universo *jazzístico* e a dimensão mais obscura desta obra torna-se progressivamente mais nítida através da repetição e da justaposição de diferentes velocidades e timbres. É na passagem do compasso 181 até ao compasso 183 que finalmente verificamos o ponto climático da obra e do ostinato em particular, por consequência lógica. Dinâmicas de **fff** associadas à palavra *frenetic* (frenético), com violentos *rasgueados* que se propõem a diluir a identidade racional e lógica até agora construída. É um pico de dissonância, de intensidade e de volume que é preponderante no decorrer de toda a obra, não apenas pelo “clímax” que em si representa, mas também por lançar a secção que se segue, o coral.

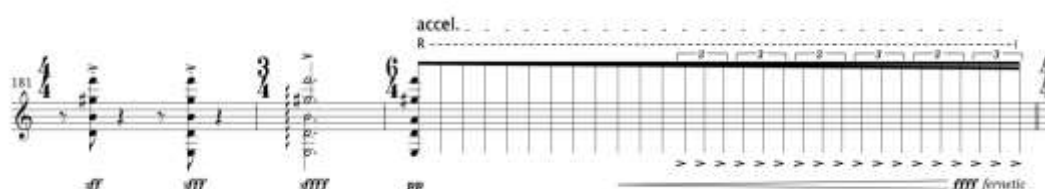


Figura 5 – Climax

A secção que simbolicamente apelidamos de *coral* é a segunda secção desta obra. Tem um grau de protagonismo elevado na medida em que contrasta, e muito, com toda a música apresentada até então. *Molto espressivo, un poco rubato, solemn* são as indicações utilizadas pelo compositor para o material presente nesta sequência verdadeiramente expressiva e espacial. A isto acrescenta-se a ausência de compasso, conferindo ao guitarrista uma liberdade inédita no decorrer da obra. Os gestos assemelham-se a longas frases que vivem não só do que “dizem”, mas também de como respiram. É um momento profundo em sentimento que explora um lado mais lírico da guitarra.



Assim que esta secção desvanece, numa curiosa indicação que sugere ao guitarrista para tocar determinado acorde “como sinos”, surge de uma forma súbita o ostinato. Contudo, desta vez há um elemento novo: a melodia. Ora, o ostinato que até agora vinha sendo um elemento principal e elementar na construção da peça, assume o papel secundário de acompanhamento. Por cima, desenha-se uma ambiciosa melodia (figura 6) que confere uma direcção horizontal a um elemento musical que até agora tinha sido, geralmente, vertical - o ostinato.

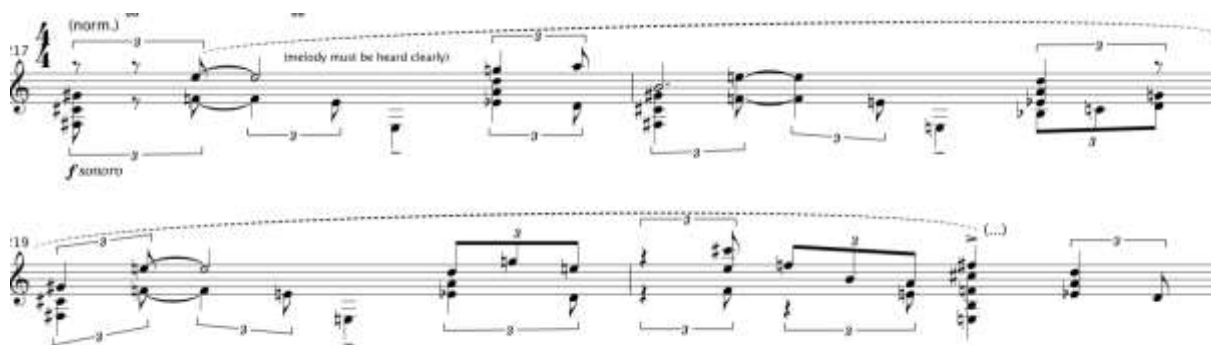


Figura 6 – Ostinato com nova melodia

Para além de protagonizar um momento de extrema dificuldade técnica, esta terceira secção enfatiza novamente o lado *jazzístico* que pulveriza vários momentos desta obra. A melodia, que visa representar um elemento novo, é o consumir de um processo de construção sobre o ostinato. Digamos que, não sendo o ponto climático, já que não o sentimos dessa forma, é um ponto-chave estrutural por cadenciar a progressão feita desde o começo.

É assim que o compositor nos conduz à quarta e última secção da obra. Uma secção que se caracteriza pela diferença relativamente a tudo o que foi previamente apresentado: uma sequência melódica que quase podemos desvendar como uma *passacaglia*, que encontra em acordes maiores de sétima, pontos de referência num tempo rápido que aparece sem qualquer tipo de aviso. Este novo momento que se reveste de uma energia e frescura inéditas, encerra a narrativa musical de *You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen*.

### 3.3.2. *Displacement* (2019) – Francisco Fontes

*Displacement*, pode ser considerada, tal como o título indica, uma obra que aborda a incapacidade humana de estar no espaço em que planeou estar. Neste caso, a obra não se refere a um espaço físico, mas sim a um espaço psicológico, sensorial ou sentimental. É de certa forma, uma reflexão sobre a necessidade excessiva de planificação, a necessidade de se traçar um caminho, que é geralmente associado a estabilidade e segurança. No entanto, na maioria das vezes, o ser humano acaba seduzido pela vontade natural de explorar, de procurar de forma aleatória, de improvisar.

O que Francisco Fontes tenta exprimir no carácter desta obra, é a importância da exploração daquilo que são os impulsos naturais e intuitivos. Pode dizer-se que a obra aborda esta temática na perspectiva daquilo que foram as premissas da encomenda: uma obra de repertório Clássico/Contemporâneo que acolhesse influências do universo sonoro do *jazz*.

Para que seja possível uma análise coerente e concisa desta nova obra para guitarra, é necessário perceber-se as premissas referidas no parágrafo anterior. Nesse sentido é essencial relacionar *Displacement* com o tema do saxofonista Wayne Shorter (n.1933), *Infant Eyes* (1964). Pode-se dizer que este tema está por trás do resultado estrutural, de parte do carácter e da base harmónica, das características melódicas e rítmicas desta obra. É como um fantasma que paira sobre a música escrita. *Infant Eyes* encontra-se sempre presente, ainda que, com a exceção do momento final, seja imperceptível de forma imediata.

Considerando o tema anteriormente referido como um eixo sobre o qual *Displacement* anda em torno, podemos concluir que, do ponto de vista formal, esta obra apresenta várias aproximações e afastamentos desse mesmo eixo. Quase como se este tema se tratasse de uma força magnética que vai ganhando e perdendo intensidade até que, no momento final, é tocado integralmente e a tensão criada à volta do mesmo é liberta.

É importante referir também a influência da forma mais comum do jazz na estrutura desta obra; Tema - Improvisação - reexposição do Tema. Apesar desta influência, a obra acaba por assumir uma estrutura mais livre com várias secções contrastantes que se desenvolvem e transitam entre si.

O carácter dual da obra tem igualmente bastante influência no resultado formal da peça. Isto porque *Displacement* combina música muito introspectiva, calma e contemplativa, com música muito rápida e agitada quase como se de uma alusão a improvisação se tratasse. Podemos concluir que as secções lentas da obra estão mais diretamente relacionadas com a música do Wayne Shorter, do que as rápidas. A seguinte tabela aborda a estrutura organizacional de *Displacements*.

Tabela 6 - Estrutura da obra

Secção 1	Secção 2	Secção 3	Secção 4	Secção 5	Tema
Introdução/introspectiva	Rápida/Livre	Calma e contemplativa	Agitada	Rápida/Virtuosística	Exposição do tema

A primeira secção tem a sua inspiração na introdução ao tema feita por Herbie Hancock (n. 1940) na gravação do álbum *Speak no Evil* (1964, Blue Note Records), onde se encontra *Infant Eyes* de Wayne Shorter. Esta secção da obra tem como principal característica a exploração tímbrica da guitarra, recorrendo ao uso constante do *pizzicato* (fig. 7)



Figura 7 – Uso de pizzicatos na primeira secção

A primeira secção transita para a secção acima referida como Rápida/Livre. Um motivo de tercinas (figura 8) que ressoam na região grave da Guitarra, na fase inicial desta secção, é responsável pela ligação com a secção anterior. Esse motivo expande-se e é acelerado levando a música para um carácter mais intempestivo e acima de tudo tecnicamente exigente. Estes fragmentos caracterizam-se pela exploração a combinação entre semicolcheias, quintinas de semicolcheia e blocos de acordes, inspirados na harmonia de base do Wayne Shorter. Durante este excerto (figura 9) o discurso continua em constante acelerando que se direcciona para uma parte de tempo livre (figura 10), onde esta secção culmina. Toda esta secção é marcada por um carácter imprevisível e de certa forma tenta reproduzir uma ideia de incerteza.



Figura 8 – Motivo em tercinas

Figura 9 – A chegada do motivo em tercinas ao excerto em que existe a exploração de ritmos rápidos com os blocos de acordes

sem tempo  
O guitarrista é livre de arpejar acordes

3

Figura 10 – Excerto de tempo livre

A terceira secção (figura 11), calma e contemplativa, tal como o nome indica, é o excerto de *Displacement* mais próximo do tema de Wayne Shorter. A tensão criada pela música imprevisível e virtuosa do momento musical anterior, o excerto de tempo livre, culmina na terceira secção, completamente contrastante. O contorno melódico e a base harmónica desta secção têm muitas alusões ao tema; apesar de já haver aproximações à música do saxofonista americano em momentos anteriores da obra, por motivos de carácter, nesta secção essas aproximações são muito mais evidentes. Este momento de aproximação ao tema é contrariado quando células e motivos rítmicos da secção anterior voltam a levar o discurso para um ambiente mais tenso e imprevisível, que descreve a quarta secção desta obra. A quarta secção, agitada, pode ser considerada uma reexposição e variação do material exposto na parte rápida e intempestiva da segunda secção.



Figura 11 – Excerto da terceira secção

A quarta secção está dividida em duas partes distintas descritas na partitura como *introspectivo, mas mais agitado* e *agitado com fúria*. A primeira parte desta secção (figura 12), com algumas características da secção anterior, é um crescendo para a segunda (figura 13), um pouco mais rápida e decidida. Na primeira parte ainda se vêem aproximações melódicas ao tema base da obra, aproximações essas que deixam de estar presentes na segunda parte. A grande diferença entre estes dois fragmentos reside no carácter ainda algo lírico na primeira parte e mais rítmico na segunda. O excerto correspondente à indicação *agitado com fúria* funciona como uma coda deste momento da obra e leva a música até à sua secção final, antes do aparecimento do tema.

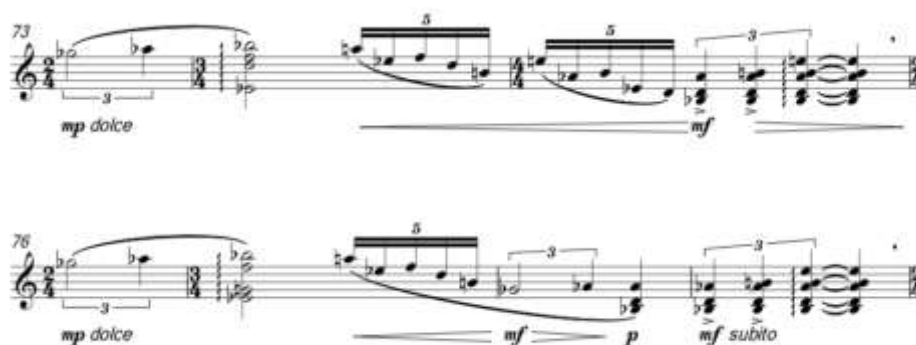


Figura 12 – Excerto da primeira parte da quarta secção



Figura 13 – Excerto da segunda parte da quarta secção

A quinta e última secção antes da exposição final do tema agarra as características rítmicas que vinham de trás e explora-as de forma mais acentuada. Este é um longo trecho com várias mudanças de compasso e provavelmente o mais tecnicamente exigente de toda a obra (figura 14). Os crescendos e diminuendos rápidos e a exploração das extremidades das dinâmicas da Guitarra são essenciais na interpretação das passagens que compõem este momento da obra. A repetição também é recorrente e as variações que quebram essa repetição são essencialmente métricas, o que comprova a importância da componente rítmica nesta secção. Antecedendo o final, revela-se como a parte da obra mais afastada da música

de Wayne Shorter, tanto em termos de ambiente como do ponto de vista harmónico e melódico (figura 15).



Figura 14 – Excerto da 5 secção onde se comprovam as constantes mudanças de compasso



Figura 15 – Excerto da 5 secção onde se verificam as mudanças de dinâmica constantes

A obra termina com a exposição do tema que esta por detrás da sua criação, adaptado à Guitarra (figura 16). Como antes referido, este é um momento em que se denota uma libertação da tensão criada durante toda a obra. Do ponto de vista poético, é o momento em que o guitarrista encontra aquilo que procura desde o primeiro compasso da obra e contrasta com toda a complexidade rítmica e exploração tímbrica elaborada ao longo da mesma, uma vez que é exposto de forma simples e sem alterações.



Figura 16 – Exposição do tema/Secção final



## 4. PREPARAÇÃO DO RECITAL

A minha escolha pela realização das entrevistas através do meu encontro pessoal com cada um dos entrevistados deveu-se unicamente à minha crença na autenticidade e realismo que dão vida ao diálogo presencial. Esta proximidade consequente dos encontros referidos, permitiu-me essencialmente absorver orientações bastante mais precisas e reflectidas, maturadas ao longo do processo de preparação mais íntimo e pessoal. Pela relação directa do grupo de entrevistados com o repertório a apresentar no recital final deste projeto artístico, assumo a referida estratégia como a mais pertinente e eficaz no processo de preparação do recital.

Relativamente às novas obras de influência jazzística para guitarra clássica, *You often find yourself stuck within something and waiting for something to happen* e *Displacements*, foram fulcrais os três encontros estabelecidos com cada um dos compositores, Pedro Lima e Francisco Fontes, na medida da experimentação musical, mas particularmente na construção de uma concepção interpretativa segura, com atenção nas vontades dos próprios criadores das duas obras.

Ter tido a possibilidade de tocar para Dusan Bogdanovic a sua *Big Band Suite*, aquando da minha visita a Genebra, possibilitou-me também ajustar a minha interpretação da obra à sua perspectiva enquanto criador, e especialista neste tipo de repertório. Segundo as suas palavras, mesmo sendo uma obra cuja primeira edição ocorreu em 1994, e a mesma ter sido dedicada ao guitarrista Eduardo Isaac, existe a forte possibilidade de ainda não ter sido estreada.

De todo este processo de preparação do recital final, considero fundamental destacar o meu encontro com Sylvain Luc, por toda a sua forte influência no meu crescimento musical e artístico e pela sua provocação na realização de três adaptações dos temas: *Very Early*, de Bill Evans; *Nardis*, de Miles Davis, e *Giant Steps*, de John Coltrane.

Assumindo as referidas adaptações como um contributo pessoal para a promoção da fusão entre a guitarra clássica o jazz neste projeto artístico, a orientação que recebi por parte de Sylvain Luc aquando da minha viagem a Paris para uma aula e a realização da entrevista destinada a este trabalho, tem-se revelado progressivamente preciosa no meu atual trabalho de busca pela improvisação, liberdade e honestidade artística. Pela sua reconhecida grandeza enquanto guitarrista *jazz*, o impulso da sua orientação permitiu-me ir em busca de uma interpretação autêntica destes temas, mesmo que através da guitarra Clássica. A minha

decisão pela não transcrição das minhas adaptações para cada um dos três temas atrás mencionados deve-se ao desafio a que me proponho na exploração das minhas capacidades de improvisação, e constante atualização na abordagem intuitiva das potencialidades da guitarra Clássica.

Por fim, devo referir a contínua orientação do Professor Artur Caldeira que me aconselhou e capacitou no sentido de dar continuidade ao trabalho de aperfeiçoamento enquanto músico e intérprete de guitarra clássica, fundamental para o domínio técnico do repertório estudado e apresentado nos recitais do 1ª e 2ª ano de mestrado. Pela sua versatilidade, pude apreender noções relevantes no sentido de atingir um equilíbrio coerente e fundamentado entre aspectos idiomáticos do jazz e da música erudita, apontando-me para a autenticidade, versatilidade e responsabilidade na execução deste repertório.

## CONCLUSÃO

Fruto de uma evidente provocação artística e pessoal, este projeto artístico permitiu-me vivenciar momentos de uma singular riqueza intelectual, artística e emocional. Esta é a conquista capital que revejo no processo de elaboração deste trabalho, a qual está isenta de qualquer tipo de avaliação. Mais clara tornou-se também a minha identidade artística musical, pelo efeito que esses momentos tiveram em mim.

No meu entender, o assunto que serve de tema para a consecução deste trabalho é interessante pela sua singularidade, mas é a exploração do tema, tal como descreve o subtítulo, que merece ser sublinhado. Como consequência da minha vontade expressa neste projecto artístico, acredito no valor e importância que residem na expansão deste tipo de repertório, como principal contributo deste trabalho, pela colaboração com os compositores Pedro Lima e Francisco Fontes. Por último, considero como ponto de maior estaque a preparação do recital final, constituído maioritariamente por obras cuja estreia protagonizo.

A escassez de trabalhos e fontes bibliográficas mais específicas ao tema foi inicialmente um obstáculo a uma discussão mais aprofundada, revelando-se posteriormente um impulso em direção à metodologia seguida para o desenvolvimento deste projeto artístico, o que por sua vez me levou ao encontro pessoal com Dusan Bogdanovic e Sylvain Luc, como especialistas e intérpretes. No entanto, perspectivando a vontade em dar continuidade a esta pesquisa, no sentido de complementar o conteúdo deste trabalho.

Mais uma vez, inegável é o efeito deste trabalho na minha revelação artística e musical, como refere Azevedo (2017, pág. 95), no seu artigo *Homo Musicalis: E, também, para que o Homo Musicalis se confronte consigo próprio e dê conta que o que dá força à sua existência é o que ele escolhe para preencher o seu pensamento, o que decide fazer com o seu trabalho e o que, em aberto, opta ter por horizonte.*

## BIBLIOGRAFIA

Azevedo, M. e Leite, R. (2017). *Homo Musicalis: Retrato do Homem-Músico com vista para a Escola e para o Mundo, entre o Proviso e o Improviso, entre o determinado e o indeterminado. Derivas #03.*

[https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2018/09/Derivas\\_3.pdf](https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2018/09/Derivas_3.pdf). Acedido em 11-10-2019.

Creswell, J. (2003). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Martins, L. (2012). *Desenvolvimento das Competências para a Tutoria online na Universidade Aberta Através da Formação: um Estudo de Caso*. Lisboa: Universidade Aberta.

Schuller, G. (1980). Third Stream. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and John Tyrrell, vol. 18, p.773. London: Macmillan.

Alexander, C. (1999). *Masters of Jazz Guitar – the story of the players and their music*. Londres: Blafon Books.

Barthes, R. (2009). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.

Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bogdanovic, D. (1996). *Counterpoint for Guitar*. Ancona: Bérben.

Brown, L. (2010). *John Coltrane & Black America's Quest for Freedom: spirituality and the music*. Oxford. Oxford University Press.

Cooke, M. and Horn, D. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coutinho, C. (2013). *Metodologia de Investigação em ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Almedina.

Creswell, J. (2003). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Daves, M. (1990). *Miles: The autobiography*. Londres: Picador.

Fletcher, P. (2001). *World Music in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures*. Oxford: Oxford University Press.

Gioia, T. (1997). *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.

Greene, T. (1971). *Chord Chemistry*. Miami: Dale Zdenek Publications.

Greene, T (1976). *Modern Chord Progressions – Jazz & Classical Voicings for Guitar*. Van Nuys: Alfred Music.

Kofsky, F. (1970). *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s*. Montreal: Pathfinder Press.

Levine, M. (1995). *The Jazz Theory*. Petaluma: Sher Music Co.

Paredes, D. (2017). *A influência do Jazz no Repertório da Guitarra Clássica: Contributos para a Versatilidade e Responsabilidade de um Repertório*. Projecto apresentado no âmbito da unidade Curricular Projecto Científico do curso de Mestrado em Música – Interpretação Artística na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Pettinger, P. (1998). *Bill Evans: How My Heart Sings*. Yale: Yale University Press.

Ratliff, B. (2007). *Coltrane: The Story of a Sound*. Londres: Faber and Faber.

Schuler, G. (1968). *Early Jazz – It's Roots and Musical Development*. Oxford: Oxford University Press.

Shadwick, K. (2002). *Bill Evans : Everything Happens To Me – a Musical biography*. Londres: Backbeat Books.

Tirro, F. (2001). *Historia del Jazz Moderno*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Towner, R. (s.d.). *Improvisation and Performance Techniques for Classical Acoustic Guitar*.

## **ANEXOS**

### **Anexo 1**

#### **Entrevista I a Francisco Fontes - Braga**

##### **I. Como te defines enquanto compositor?**

É uma questão complexa, porque normalmente as definições que são feitas dos compositores até são feitas por outras pessoas. A meu ver, o trabalho que eu faço como criador e compositor é um trabalho de procura, um trabalho de exploração acima de tudo, e a cada momento há coisas novas que se acrescentam e coisas antigas que saem. Portanto, se tiver de escolher uma resposta para esta questão, diria que me defino como alguém que explora e que procura, e evita ficar na zona de conforto.

**- Sempre numa atitude de procura por outros vectores, e linguagens, de coisas novas...**

Sim, antes de falar na minha linguagem musical e estilística. Importa mais falar sobre o que está por trás disso, das intenções psicológicas e sentimentais, e também sensoriais que estão por trás do trabalho e da música que é escrita. Portanto, é todo um trabalho de exploração e de constante mudança.

##### **II. Como músico e compositor, em que medida abraças a multiplicidade de linguagens?**

Como compositor é algo que não faço constantemente, ou às vezes faço-o se calhar de uma maneira mais inconsciente, o que não tem mal nenhum. Acho que as tuas decisões podem ser completamente conscientes e ponderadas como podem ser completamente imprevisíveis.

**- Claro, a intuição!**

A intuição é muito importante na música, e muitas das vezes eu vou buscar coisas que não ouvi num compositor de música erudita ou de música contemporânea, mas que tenha ouvido num CD que eu tinha no carro, de qualquer tipo de música, o que seja.

**- Mas achas importante ir beber outras coisas, linguagens, seja qual for o estilo, coordenada, época, enfim... é importante para ti?**

Sim, para mim é muito importante e já falei disto antes, sobre a procura de outros períodos estilísticos, de procurar outro tipo de música de outras regiões do mundo, porque enquanto que a música europeia, na minha opinião, é de primazia harmónica, e se virmos a evolução da música até ao século XX., de imediato percebemos que evoluiu mais harmónica do que ritmicamente. Se observarmos a América latina ou África, temos o contrário. E há aí até um paralelismo com as sociedades em termos políticos e sociais, mas acho que não vamos entrar por aí.

Isto para te dizer que é mesmo importante para mim estar consciente do que se passa, e sentir que sou influenciado pelas coisas que me despertam curiosidade, porque mais do que ir buscar ou de estar à procura disso, de material para a minha música, é fundamental estar constantemente com os ouvidos abertos a qualquer tipo de coisa porque música boa pode sair de qualquer estilo. E música que nos faça sentir conectados pode ser de qualquer estilo e não está de todo relacionado com aquilo que nós praticamos como objeto principal de estudo, que é neste caso a música clássica, erudita e contemporânea, numa tradição bastante ocidental.

**- Isso associa-se muito à questão anterior, a exploração mas também no sentido de um constante gesto de *refresh*, se quisermos usar um termo mais concreto de atualização. Saber o que se passa em todo o tipo de música a tua volta, também sendo tu alguém que consome todo o tipo de música, sempre guiado pela qualidade, como é lógico..**

Sim, e por vezes não só tudo de aquilo que se faz mas também daquilo que já foi feito há muito tempo atrás, e por vezes repescar coisas que já as ouvimos. É comum não darmos atenção a um tipo de música numa determinada fase da tua vida, e mais tarde debruçarmos-nos intensamente sobre essa mesma linguagem. Isto é o que me acontece com a música barroca, por exemplo. Quando era mais jovem e quando estava a estudar na licenciatura ainda, a música barroca não era uma música que me atraísse muito, e neste momento interessa-me bastante, estou sempre disponível para ouvir e assisto a muitos concertos.

**Porque há sempre alguma coisa mais a descobrir e isso também tem a ver com o gesto de ir, de curiosidade, de explorar...**

É a questão que falamos anteriormente sobre a minha autodefinição enquanto compositor. É a busca quase inconsciente, porque é assim que tem de ser.

### **III. O que te atrai na linguagem *jazz* e como vês o cruzamento desta com a música erudita?**

Eu sempre procurei e ouvi *jazz*, mas nunca foi objecto de estudo para mim, e portanto. o meu conhecimento é sensorial, acima de tudo. Mais do que técnico é sensorial. O que me interessa bastante no *jazz* é o facto de, á semelhança com a música clássica, existirem maiores períodos de estudo. Se compararmos com a música da América latina e a música africana, estas são tradicionalmente passadas de geração em geração de uma forma muito menos académica.

#### **O que é uma característica muito comum das músicas do mundo..**

Sim. Mas o *jazz*, tal como a música clássica, tem já muito objeto de estudo à sua volta. Hoje em dia, apesar de já existem cursos de *world music* e de vários géneros para além do *jazz* e da música erudita, estes últimos continuam a ser predominantes nas universidades. Acho interessante que, apesar de o *Jazz* e a música clássica contemporânea serem idiomas que estão de alguma forma muito próximos um do outro, estão simultaneamente afastados, como se estivessemos a falar de uma esfera. E o que me atrai mais é a liberdade, no sentido de ser mais aberto à intuição do que a música clássica, que sempre foi muito mais técnica de, especialmente na maneira como se compunha.. Há constantemente um espécie uma de obrigação por parte do compositor erudito de conseguir explicar exatamente todos os processos que tomou técnica e analiticamente. No *jazz* não vejo tanto isso. Há uma base harmónica, e o outro trabalho debruça-se essencialmente na improvisação, que se estuda e requer um trabalho constante e árduo

#### **E consideras ser essa a parte mais importante no cruzamento entre estas duas músicas? Achas que um polo pode ir buscar muita coisa ao outro, e vice-versa?**

Claramente, porque são disciplinas em certa medida diferentes, se tivermos em conta a formula do trabalho diário de um músico de *jazz* e a de alguém que estuda música clássica; a relação que um músico de música clássica tem uma com a partitura, é em certa medida diferente da que músicos de *jazz* procuram. Julgo que as duas disciplinas ganhariam em conhecer mais uma da outra, ganhariam se se tocassem mais em termos de estudo e técnicos. Por exemplo, muitos músicos clássicos e eruditos tem excelentes capacidades auditivas, musicalmente falando, mas não tem a capacidade auditiva de perceber aquilo que estão a fazer ou onde é que estão num determinado momento, o que é que se passa em termos harmónicos, em termos melódicos , ou das dos caminhos possíveis que a música poderia tomar a partir daquilo que está a acontecer *in momentum*- o músico de *jazz* sabe sempre para onde é que aquilo o vai levar e de onde é que vem. Acho que essa é a grande



diferença. Na música clássica estamos habituados a seguir fielmente uma partitura, e tomar isto como o sentido maior na condução musical.

### **São questões relativamente básicas...**

Sim. Mas para além disto, existe um certo desconhecimento relativamente ao poder de atracção das notas entre si, á atracção das harmonias. Por sua vez, esta é uma noção que é perfeitamente natural para um bom músico de jazz, porque aprende isso desde cedo, e detém um treino auditivo diferente.

**Pela noção de equilíbrio na gestão da liberdade a que eles vão sendo habituados e que a própria linguagem pede de cada músico. Uma maior liberdade mas ao mesmo tempo uma grande responsabilidade..**

Eles tem de chegar ao fim juntos e de tocar a mesma coisa sem uma partitura repleta de informação, mas apenas com uns *guidelines*. Julgo que seria muito benéfico dar mais atenção a este aspecto, por parte de músicos com base clássica.. A interdisciplina, acaba por ser uma vontade na busca por algo novo, que nos aperfeiçoe.

### **IV. Qual é a tua opinião relativamente às potencialidades da guitarra como instrumento para essa mesma fusão?**

Vejo imensas potencialidades na guitarra, principalmente pelo o facto de poder ser simultaneamente um instrumento harmónico, rítmico e melódico. Para além disto, aliciam-me as suas imensas possibilidades tímbricas. Julgo que não é por acaso que a guitarra existe com preponderância na música clássica, no jazz, existe com preponderância na música africana, na música latina, e até na música oriental. Às vezes não é propriamente a guitarra, mas sim um cordofone dedilhado familiar da guitarra. O processo de obtenção do som é praticamente idêntico. E em muitos desses casos é mesmo a guitarra clássica, tal como a conhecemos.

## Anexo 2

### Entrevista I a Pedro Lima - Braga

#### I. Como te defines enquanto compositor?

Diria que me defino de uma forma bastante eclética naquilo que procuro fazer. Primeiro, porque divido a minha produção em várias frentes e não produzo só num contexto clássico, mas produzo também num contexto muito menos erudito, onde vou trabalhando com alguns grupos como é o caso dos *Mayo Kondor*, com o qual trabalhamos em música mais pop e dançável, e também enquanto compositor mais erudito e que abraça projetos de música contemporânea. Mas mesmo dentro disso há complexidades e há peculiaridades que nos fazem agir de forma diferente. Recentemente tive a oportunidade de trabalhar com ópera, e por isso, defino-me como compositor de ópera e este é um meio onde eu me sinto muito bem, e no qual sinto uma fertilidade gigante para produzir. Também me defino como compositor de música sinfónica, e isso já vai buscar outros recursos daquilo que é o meu *metier*. A peça de guitarra que fiz para ti já pediu outros argumentos. Há compositores que a partir de uma certa idade tem uma direção e estabelecem-se de alguma forma. Eu neste momento procuro trabalhar em diferentes meios e em diferentes frentes de ataque, para poder também encontrar a forma mais orgânica, diria. Defino-me dessa forma mais plural e eclética e não tanto singular.

#### II. Isto vai precisamente ao encontro da questão seguinte que é: como músico e compositor, em que medida abraças a multiplicidade de linguagens?

Simplesmente abraço. Há muita gente que se veda a isso. Às vezes nem é vedar, é mesmo uma questão de opção e de gosto, e nesse sentido torna-se subjetivo. Mas para mim é muito importante, porque o facto de eu ser um compositor de ópera, como disse, dá-me recursos para que quando abraço uma peça, como foi a peça de guitarra, poder pensar em questões narrativas de uma forma dramática. É algo que, por trabalhar com libreto e por trabalhar com ópera, consigo ter imbuído no meu processo musical, e por isso, a multiplicidade é uma vantagem muito grande mesmo.

**- Então o músico/performer tem muito poder nessa escolha tua por abraçar a multiplicidade de linguagens..**

Sim, até porque o compositor normalmente existe sozinho e não tem a oportunidade de usufruir desses momentos performativos. Por isso é que há muitos compositores que acabam por encontrar esta vida social noutras coisas, como programadores, ou na rádio ou até como professores. E no meu caso, também ainda não definido pela minha juventude, é muito importante poder partilhar a criação com outras pessoas, muito importante poder também ser performer, ou tentar comunicar alguma coisa em palco. Isso depois influencia imenso, porque apesar de estar aqui categorizar as diferentes coisas nas quais trabalho, sou sempre eu. E por isso, acabo por ser sempre eu a agir e a reagir àquilo que vejo e que quero fazer.

### **III. O que te atrai na linguagem jazz e como vês o cruzamento desta com a música erudita?**

Há muitas coisas que me atraem na linguagem *jazzística*, mas a minha postura é fundamentalmente a de consumidor. Foi sempre isso que eu fui. Nunca tive oportunidade de estudar a fundo. Espero ter, porque é algo que tem impacto e porque até há alturas da minha vida em que consumo muito mais a música do *jazz* do que propriamente música semelhante àquela que eu produzo. Acho que cada vez há mais relação entre elas, e cada vez mais as fronteiras são ténues entre os géneros, e isso é uma coisa muito importante. É um paralelismo também com questões geográficas, pois mundo hoje em dia é um espaço muito mais pequeno, as fronteiras são cada vez mais diluídas e eu acho que isso acontece também no plano das ideias e das artes. Por isso, o jazz é seguramente uma influência muito grande naquilo que eu produzo, embora não seja um compositor que se intitule dessa forma, nem sequer tenho o conhecimento, como disse. Mas é muito importante porque enquanto compositor clássico revejo-me muito na escola francesa, que surge no início do Séc. XX, com nomes como Ravel, Debussy e Milhaud. Quando comecei a fazer o mestrado em composição em Lisboa, com o Luís Tinoco, percebi que estes compositores tinham sido também eles responsáveis por validar o jazz no circuito erudito, porque foram busca-lo e incorporaram-no de uma forma diferente, de acordo com a linguagem que eles talhavam. Mas de facto, é uma herança muito importante quer na harmonia, quer na rítmica, quer nas cores e nos timbres.

O *bolero* de Ravel é um exemplo óbvio e até *cliché* disso mesmo, mas a verdade é que o jazz desde esse momento encontrou um espaço no circuito erudito e até hoje, há uma série de compositores que eu admiro que, mesmo tendo obras editadas e publicadas por editoras clássicas, como é o caso do Mark Turnage, são compositores que existem numa

fronteira muito interessante entre aquilo que é a composição clássica e a composição jazzística. O facto de consumir isso, tem muito reflexo na minha música. Mais na harmonia e na questão tímbrica.

**- Julgas que consegues tirar partido enquanto compositor na tua escrita e na tua estética abraçando também um bocadinho o Jazz? Achas que ganhas como compositor?**

Acho que sim, pois é um recurso muito importante. Porque o jazz, até pelo carácter predominantemente livre e improvisatório, quebra muitas barreiras que existem na música clássica e na tradição clássica erudita, onde por exemplo as partituras são notadas e escritas, e onde o compositor acaba por ser o homem ou a mulher que define os limites da peça. No jazz isso não acontece, porque a improvisação é um acontecimento muito grande que faz logo as regras do jogo serem diferentes. Isso obviamente que até como conceito e provocação criativa é muito importante para mim. Não que reflecta muito nisso, honestamente. Mas pelo facto de consumir e disso fazer parte do meu dia a dia acaba por traduzir-se também na minha música.

#### **IV. Qual é a tua opinião relativamente às potencialidades da guitarra como instrumento para essa mesma fusão?**

É um instrumento com muitas potencialidades, só pelo facto de que existir natural e tradicionalmente nos dois meios, de forma separada. Há muitos guitarristas de jazz que usam este instrumento apenas neste meio, e muitos guitarristas clássicos que fazem a ponte, como é o teu caso. Só por esse motivo, pelo facto de existir nos dois mundos, há coerência nesse intercâmbio. Enquanto que um violino ou um violoncelo, com as devidas exceções, tradicionalmente não está ligado a isso, a guitarra está. E depois também por questões da agógica, por questões do próprio timbre e do grande campo de ação que incorpora em si mesmo. Diria que a guitarra é um instrumento fundamental hoje em dia na música contemporânea, porque promove muitos recursos que são importantes e interessantes aos compositores de hoje. E também porque se verifica esta questão no sentido inverso. Por ter esta posição híbrida e por ser um instrumento tão versátil – versátil é até a palavra mais indicada para descrever - e por ser um instrumento que se funde naturalmente em variados idiomas musicais. Pegando no exemplo do violino, é muito difícil ouvir este instrumentos e não pô-lo na estante desta tradição muito grande, que é a música erudita. Mas a guitarra que existe no jazz, na música clássica, que até existe na música popular e que é um instrumento tocado por tanta gente que nem formação musical profissional tem, beneficia imenso desta posição “camaleónica”. A questão tímbrica, no meu entender, é extremamente importante

porque é singular, e porque o considera guitarra um instrumento naturalmente provocador para que se possa com ele criar uma série de coisas distintas. No meu caso, e considerando o meu percurso, acho que é um momento bom para o usar, porque a par da harpa, são instrumentos que trazem dificuldades e desafios enormes. Portanto, no meu caso, por ser a primeira obra que faço para guitarra, é importante coloca-la neste ponto misto e híbrido entre os dois mundos que estávamos aqui a falar, do jazz e do erudito. Eu julgo que se tivesse o mesmo desafio com outro instrumento, a possibilidade de falhar seria muito grande. Mas pelo facto de ter sido a guitarra e de isso ressoar em mim uma série de outros *inputs* criativos, e pelo facto de a harmonia ser tão peculiar, que é uma coisa tão importante na minha música, vejo-o como o instrumento ideal e vital para esta ponte que referes.

**- Na tua opinião, achas que o facto do desafio ter sido a encomenda de uma obra de influencia jazzística ajudou-te no processo de compreensão do instrumento? Porque tem uma mecânica e afinação peculiares, aparente falta de recursos..**

No meu caso sim., pelo facto de não colocar a obra no panorama a que eu estou mais habituado a criar, dentro do Pedro compositor de música erudita, porque acabaria por diluir esse conceito e esse arquétipo. Depois porque também conheci muito da guitarra e percebi muito com o que me foste mostrando e por também ter ouvido muitas obras que se inseriam nesse género. Honestamente, acho que acabou por facilitar na abordagem, pois percebo que seja um instrumento de facto complexo e difícil de abraçar para a maior parte dos compositores. Primeiro, porque não estamos assim tão habituados a trabalhar com guitarristas, pois raramente fazem parte de grupos tradicionais, de trios, de música de câmara, de orquestras, de ensambles. E pelo que fomos trabalhando, ouvindo e percebendo conjuntamente, pois isso ajudou-me imenso. Na verdade, seria capaz de cumprir a obra nos dois pontos, mas pelo facto de a barreira estar diluída, julgo que foi mais fácil trabalhar a partir desse paradigma.

## Anexo 3

Entrevista a Dusan Bogdanovic – Genéve - Novembro de 2017

### I. Como começou a sua relação com o Jazz?

Essa é uma questão interessante.. Eu tocava muitas vezes com o meu pai. Na verdade, o meu pai tocava violino e guitarra mas ele não era músico profissional. Ele era professor de Física. Mas nos tocávamos juntos com muita frequência e ele tinha um repertório imenso de todo o tipo... Nós tocávamos clássico, jazz, rock. Nessa fase da minha juventude interessei-me muito pelos Beatles, pelo *R'n'B* e coisas do género, portanto, foi desta forma que ganhei interesse pela versatilidade, pois o meu pai deu-me bastante liberdade e permitiu-me ganhar interesse pelas diversas combinações estilísticas. Depois havia coisas pelas quais eu tinha um especial gosto, pela altura dos meus dezasseis anos de idade.. Uma das coisas que eu gostava muito era a música brasileira. Eu gostava imenso de bossa nova, ouvia Tom Jobim e Chico Buarque, e depois disso ouvi nomes mais contemporâneos como Egberto Gismonti. E nessa altura já me interessava imenso pelo *Bebop*, e nomes como Cannonball Adderley, e claro, Miles Davis Thelonius Monk, vendo concertos com muita regularidade.. Eu cresci em Belgrado numa altura em que o país prosperava e tínhamos uma atividade cultural forte. Vi concertos de Óscar Peterson, Miles Davis com John Scofield.. Eram tempos realmente bons e ricos. Depois toquei guitarra eléctrica durante algum tempo e toquei numa banda cujo repertório era essencialmente composto por originais, através de algum *R'n'B* e *funk*, diria eu. Depois disso, a determinada altura vim para a Suíça e comecei a estudar cá composição e guitarra e aí o *jazz* praticamente que desapareceu da minha vida.. Mas lentamente voltei a interessar-me de novo por essa linguagem, pela *world music* e pela improvisação. Após isso, parti para os Estados unidos em 1980. Nessa nova etapa toquei *jazz* com muita frequência, e praticamente deixei de tocar guitarra clássica por algum tempo, talvez 5 anos. Tocava em clubes de *jazz* e tive a oportunidade de tocar com grandes nomes como Charlie Haden, com quem gravei algumas coisas, Milcho Leviev, excelente compositor e pianista búlgaro, o flautista americano James Newton, entre outros. Mas na verdade, o *jazz* não era aquilo que mais me interessava. O que eu queria mesmo era fazer/tocar a minha própria música. O que acontece é que o *jazz* acabou por me dar muito mais flexibilidade que a música clássica, e esta é a verdadeira razão pela que me deixei levar pelo *jazz*, porque estava mais interessado em improvisar, fazer a minha própria música e tocar com outros nomes, e o *jazz* revelou-se bastante mais aberto para que tal acontecesse. Hoje em dia é

bastante diferente, porque a música clássica tornou-se mais flexível e propícia à fusão com outros géneros musicais.

**II. Então essa flexibilidade que refere ter adquirido no jazz poderá ser a resposta a seguinte questão que é.. O que o motivou a assumir a influência da sua relação com o Jazz na escrita de algumas das suas obras?**

Exatamente, foi essa flexibilidade que me motivou. Também toquei algumas vezes com intérpretes da *world music*. Vivi em Los Angeles e mais tarde em São Francisco e por aí havia imensos excelentes nomes da *world music*. E o meu interesse pela experimentação levou-me a tocar com alguns músicos indianos, por exemplo, e percebi que a flexibilidade que o jazz me tinha trazido tinha-se tornado especialmente útil para mim

**- ..e revelava-se mais aberto para a fusão com outros idiomas musicais, do que a música erudita..**

Sim, bastante mais do que a música clássica. No entanto, a música erudita *avant-garde* dos anos 70 e 80, que eu estudei enquanto aluno de composição aqui em Geneve proporcionava já bastante espaço para a improvisação e a fusão com outras linguagens, mas de uma forma mais limitada em termos estéticos. Mas eu sentia que o jazz me dava mais liberdade e flexibilidade, dentro dos limites da sua linguagem. Desta forma, podia trabalhar com nomes da *world music*, agentes de uma música *avant garde* mais abstracta, se fosse esse o meu desejo, e podia também fundir com a música erudita, o que fiz com bastante frequência. Por exemplo, durante cerca de 15 anos fiz parte do trio de guitarras *Manuel de Falla*, e este mesmo trio combinava diversos idiomas musicais, como por exemplo *el Amor Brujo* do próprio Manuel de Falla, *trio sonata* de J.S. Bach, alguns arranjos de standards do Jazz, feitos por Kenton Youngstorm, um dos membros do trio, de nomes como Thelonius Monk e outros. Ao mesmo tempo comecei a escrever alguns originais para esta formação..

**- ...como a *Homenagem a Steely Dan*, das suas três peças nostálgicas?**

Exatamente! Eu gostava especialmente de Steely Dan, porque a linguagem deles era particularmente sofisticada. Como podes perceber, o rumo da minha vida musical descreve-se por uma tremenda abertura enquanto jovem, que depois se fechou e especificou na música erudita e composição na altura que vim estudar para a Suíça, e depois se expandiu de novo com mais intensidade, tendo encontrado aquilo que eu considero um equilíbrio pessoal.

**- ..então a forma como assume a sua influencia o jazz na sua escrita musical é inteiramente natural?**

A composição e a improvisação são dois gestos praticamente iguais, em certos aspectos. A *performance* também, apesar deste ser bastante mais difícil de se revelar inspirado e novo. Na verdade, considero bastante difícil a capacidade de se interpretar música clássica/erudita com tantos precedentes como se nunca tivesse existido. Com música nova é diferente, pois é nova e nunca existiu anteriormente. No *jazz* existe bastante mais espontaneidade e frescura no sentido em que, por exemplo, os teus solos não voltarão a ser repetidos. O gesto da composição é similar á improvisação, mas no qual tens a possibilidade de registar no tempo, o que no jazz acontece no estágio do estudo, sendo que no momento da performance não há qualquer tipo de registo para o que fazes. Portanto o jazz é bestial na medida em que te encontras sempre no presente e novo. A composição trata de registar essa espontaneidade, que podes alterar, aperfeiçoar e equilibrar posteriormente. Encontro bastantes vantagens em ambas as atividades.

### **III. Considera esta sua intimidade com o jazz útil para a composição de obras musicais de outra natureza idiomática?**

Sim, sem dúvida alguma. Eu improviso imenso durante o processo de composição. Se começo uma obra, acabo por chegar a várias versões diferentes da mesma obra, com direções e conclusões diferentes, que posteriormente acabo por excluir ou deixar. Mas acho que a moção e a fluência da improvisação é extremamente enriquecedora, porque puxa de uma certa espontaneidade emocional e intelectual.

**- Vi há pouco tempo um concerto seu online, no qual inicia o II andamento da sua Jazz Sonata para guitarra de uma forma bastante diferente da versão escrita.. É essa a liberdade que procura?**

Sim, porque considero extremamente prazeroso gozar dessa liberdade no palco.

### **IV. Como músico profissional, que vantagens vê nessa sua relação com o Jazz e a improvisação/liberdade para os jovens músicos?**

Essa é uma questão bastante pertinente. Eu estive há cerca de dois meses na Eslovénia como convidado para orientar um curso de improvisação em música antiga, e foi muito interessante. Abordei as diversas espécies de contraponto e é de conhecimento geral o facto de os músicos daquele tempo possuírem bastantes capacidades para a improvisação no espaço que a música de então lhes dava. Claro, não se trata de *jazz*, mas mesmo assim é muito bom poder usufruir dessa liberdade e espaço. Portanto, de uma forma geral, a



improvisação é algo muito precioso, que “morreu” algures no período clássico, mas então, Mozart era famoso pela sua habilidade para improvisar as cadências. Claro que toda a gente sabe que Bach era um exímio improvisador, e até no período romântico tivemos Chopin e Liszt que eram excelentes a improvisar. Deste modo, considero a improvisação como um gesto valiosíssimo. Eu próprio tenho tido um papel muito ativo na divulgação da ideia que a improvisação deve ser recuperada.

#### **V. Enquanto performer, que vantagens vê no domínio da improvisação?**

Imensas. Pode até ser divertido. Por exemplo, lembro-me de estar num concerto que dei nos Estados Unidos, alguns anos atrás, e num momento de silêncio, houve um telemóvel que tocou, e então peguei na melodia e improvisei a partir da mesma, tornando esse momento descontraído e divertido. Mas com os meus alunos, com quem muitas vezes trabalho repertório tradicional, específico e rigoroso, faço por os convidar e incentivar a improvisar sobre esse mesmo repertório, como por exemplo na música de Bach, que as pessoas por vezes encaram com tanto receio e responsabilidade, e que faz com que se perca a vivacidade dessa mesma música, e é por isso que os incentivo a improvisar a partir dessa mesma música, ou pelo menos ter em conta uma ideia e sensação de improvisação no momento da performance. E por isto tudo, a improvisação é na minha opinião extremamente importante.

## Anexo 4

### Entrevista a Sylvain Luc - Paris

**I. O senhor é considerado um dos mais completos e sofisticados músicos de todo o mundo. Quão importante é, para si, a sua experiência na esfera da música erudita e de que modo o impulsionou em novas conquistas?**

Eu comecei a fazer música aos quatro anos. Uma vez que os meus irmãos eram músicos, foi muito natural começar pela música clássica, também porque na época não existiam classes de jazz ou de músicas modernas [nos conservatórios] e era necessário aprender sozinho. Portanto, o jazz foi um estilo musical que eu aprendi sozinho: ainda que com influências de outros músicos que me alimentaram de conselhos, dicas, e segredos, eu fui sobretudo autodidata. O meu percurso é bastante atípico pois o meu primeiro instrumento foi o violino. Ao fim de quatro anos, quis mudar de instrumento e passei para violoncelo. Isto porque a minha vontade era tocar guitarra mas no Conservatório de Bayonne, a minha cidade natal no País Basco Francês, a classe de guitarra só abriu muito mais tarde. Eu tinha aulas privadas com um professor de guitarra que me ensinou as bases da guitarra clássica bem cedo com o Sr. Daris Grind e, posteriormente, com outros professores. Simultaneamente eu tocava nos salões de dança com os meus irmãos, tanto música tradicional basca como as canções da moda, na época. Foi essa a minha “escola”. Depois, eu montei vários grupos de rock, jazz e *variétés*<sup>6</sup>; e para tudo isso desenrasquei-me sozinho: pedindo discos emprestados, ouvindo muita música e aproveitando a vasta cultura dos meus irmãos que, já bem jovens, eram muito abertos e me fizeram descobrir muita música diferente. É um privilégio! A primeira vantagem que me ocorre que um músico de formação erudita tem em relação ao jazz é a técnica: nós sabemos tocar corretamente com uma boa posição que evita tendinites e com uma facilidade de que muitas vezes nem nos apercebemos. Depois, a bagagem cultural que – quer para o jazz quer para a *world music* – nos permite conhecer o contexto de onde vem cada estilo musical. Para isso, conhecer Bach, Mozart, Brahms, Ravel e muitos outros foi determinante para mim. No conservatório – e isso mudou um pouco – nós aprendemos uma só maneira de tocar. Aí eu tocava a música dita *séria*. Com os meus irmãos, eu tive a sorte de poder – por entretenimento – tocar outras coisas diferentes, mais atuais. Portanto, sim, a minha experiência clássica nutriu, ou alimentou, o *meu* jazz. Em todo o caso,

---

<sup>6</sup> expressão francesa para várias correntes estilísticas da música ligeira, englobando o Pop, Chanson française, teatro/filme musical, Vaudeville, etc.

esta experiência ajudou-me a descobrir que não podia dedicar toda a minha vida a interpretar a música dos outros pois aquilo que me interessava era a liberdade. Poder ser livre foi, entre aspas, uma das razões que me fez escolher o jazz enquanto linguagem pessoal.

## **II. Faz regularmente uso da técnica clássica de guitarra na sua criação de jazz. Entende que isso pode expandir o seu vocabulário musical?**

Eu tenho uma opinião que talvez te vai perturbar. Eu penso que quando somos músicos como tu e eu, Daniel, todo o tipo de coisas na vida nos pode acontecer. Acidentes físicos, entre tantas coisas, que nos condicionam o nosso percurso. Tomo o exemplo de Django Reinhardt: a partir do momento em que um incêndio na caravana lhe tirou dois dedos da mão esquerda, isso não o impediu de continuar a sua carreira, continuar a fazer música. É isto que me parece: que um músico que tem a música na sua cabeça, ainda que perca um braço, encontra sempre um modo alternativo de exprimir o conteúdo que tem em mente, ainda que a técnica não seja sempre a mesma. De facto, quando eu cheguei a Paris e me cruzei com outros músicos – sobretudo outros guitarristas como Louis Winsberg – apercebi-me que eu já usava muito dedilhado da mão direita e explorei recursos como a condução melódica de várias vozes, o contraponto, enquanto para eles isso era algo de novo. Como já tinha desenvolvido essa parte, sempre me pareceu muito natural tocar com os cinco dedos da mão (uma técnica obviamente clássica) mas também com a palheta, que não é entrave nenhum para a técnica. Aquilo que eu procurava era fazer a guitarra soar como outros instrumentos. Por exemplo, se eu ouço interiormente um quarteto de cordas, aquilo que eu procuro é trazer para a guitarra o *idioma* do quarteto de cordas. Claro que para isso eu preciso que cada dedo [da mão direita] conduza uma voz para a pôr em evidência e lhe dar autonomia. Como tu bem sabes, isso é uma abordagem bem diferente da palheta. Para mim, isto é uma forma de não se privar do *multitimbre* – ter sons diferentes em simultâneo – que se obtém obviamente com a guitarra clássica. É também por isto que, por muito que eu toque *jazz*, *folk*, e tudo o mais, permaneço enraizado na guitarra clássica; e também por causa da doçura das cordas de nylon. Certamente que, se eu só pudesse levar uma guitarra para uma ilha deserta, seria uma guitarra clássica. Depois, eu sou apaixonado por AS guitarras na sua integridade. Imagina as diferenças entre uma guitarra folk, uma Dobro, as guitarras elétricas de rock e jazz, a guitarra clássica, a guitarra manouche... Há tantas variedades de sons e timbres e que reagem de modos diferentes no espectro sonoro. Percebes? Para mim, isto é surpreendente e apaixonante! Também existe no piano. Vês? Entre um piano de cauda, um Fender Rhodes, um Hammond, um sintetizador... Mas a guitarra tem uma dimensão acústica muito própria que não existe para os teclados pois nós temos a possibilidade de ter várias guitarras

acústicas entre as quais o som muda totalmente, também fazendo referência às tradições regionais. Por exemplo, em Portugal, ocorre-me a guitarra portuguesa que, quando ouvimos, identificamos facilmente e associamos imediatamente a esse país. Acho fascinante e maravilhoso que por apenas um timbre possamos localizar geograficamente a sua origem.

**- Então a guitarra clássica é permanece como o seu fundamento radical.**

Sim, como na ilha deserta.

### **III. A propósito de jazz, que benefícios esta linguagem pode trazer aos guitarristas eruditos?**

Ah, essa é uma excelente questão! Bom, a ciência a que acedemos pela aprendizagem da guitarra clássica é fantástica. Mas, na minha opinião, não vamos suficientemente longe nos conservatórios (conservatório é para conservar, apesar de isso estar a mudar um pouco) na possibilidade de ser Livre. Ser livre com o instrumento, como a guitarra é poder fazer *seja o que for* mas nunca *seja como for*. (Há uma frase célebre que diz que «*A improvisação não se improvisa*» ou seja, é necessário estudar e trabalhar muito, ter muita bagagem até que sejamos aptos a improvisar seja sobre um tema dado, seja a partir do zero.) Para mim, a improvisação livre, a solo, é como compor, como fazer uma criação espontânea, em que a guitarra é o caderno e não há borracha. Isto é, não há retrocesso possível nem forma de apagar os nossos erros. No máximo podemos regressar a esses erros, com melhores ou piores resultados. Mas o que é tão apaixonante no jazz ou noutra música improvisada é justamente que se trata sempre de voltar atrás como quem toma balanço para poder propor algo de novo. Eu sei que muitos músicos clássicos têm medo da página em branco e de não saber o que tocar. Se nada está escrito, então o que tocamos? Pura e simplesmente, é preciso ter a ousadia tocar as notas que ainda não sabemos que viremos a tocar. Claro que há telas e chaves que podem ser ensinadas, mas há um ponto na vida do músico em que é necessário se libertar destes modelos. É preciso aprender ao longo de toda a vida mas, num dado momento, precisamos de *aprender a desaprender o que já aprendemos*. Desaprender, neste contexto, significa procurar o distanciamento suficiente a tudo o que já aprendemos para poder redescobrir e exprimir quem *somos*. Por exemplo, a minha esposa, que é professora de guitarra clássica, faz os alunos improvisar muito nas aulas. Eu sei que, desde que começou a tocar guitarra aos 5 ou 6 anos, ela sempre teve esta noção de liberdade: de poder pegar na guitarra e experimentar os diferentes recursos do instrumento. Isto, para mim, devia ser transmitido desde o início, mesmo desde a infância: é o aspecto lúdico da música em que o verbo *tocar* toma mesmo o sentido de *jogo*. Eu espero que estas barreiras entre clássico, jazz, folk, improvisação livre e outros estilos desapareçam com o tempo. Aliás, penso que para a

tua geração elas já se dissiparam um pouco. Em todo o caso, vós tendes um verdadeiro desejo de se abrirem a compreender a música dos outros. Quando andava no conservatório, eu não podia dizer aos meus professores que tocava com os meus irmãos nas *soirées* dançantes ou que tinha um grupo de jazz porque, naquele tempo isso ainda era mal visto. Só mais tarde é que passou a ser bem visto.

**Mas nos dias de hoje esta abertura é mais comum do que na sua época.**

- Sim, sim... Queres dizer que eu estou velho! [riso]

#### **IV. E no outro sentido, que benefícios a música erudita pode trazer aos músicos de jazz?**

O problema dos músicos de jazz é muitas vezes uma certa monomania, uma obstinação em viver numa pequenina capela e não comunicar com o resto do mundo. Claro que isto não concerne muitos grandes músicos de jazz – como Michel Legrand – que começaram por receber uma formação essencialmente clássica. Eu identifico-me com estes músicos por, por um lado, ter estudado a música erudita e, por outro, reconhecer esta liberdade que se encontra no jazz. Em todo o caso, algo que é comum a todos os músicos de jazz é poder restaurar (ou, para aqueles que começaram diretamente pelo jazz, estabelecê-la pela primeira vez) a ligação com a cultura musical no seu todo, portanto, com a cultura erudita. Um músico que aspire a ser completo tem forçosamente que se interessar, não apenas pela música erudita como mesmo pela música contemporânea, dos compositores atuais. Dou o exemplo de Pascal Dusapin, Toru Takemitsu, ou Henri Dutilleux, falecido recentemente, que me afectaram enormemente. Eu posso nem sempre reter os nomes ou os títulos, mas procuro sempre estar atento ao que se passa *hoje* na criação musical. Por outro lado, também não tenho nenhum escrúpulo em escutar a música ligeira e tirar as minhas próprias conclusões, quer me incomode, quer me interesse. Acho fascinante deixar-me alimentar por todos os detalhes que podem surgir em qualquer estilo de música, seja pela importância do texto, seja pela relação deste com a melodia, a retórica expressiva, etc. É interessante como a música nos dá a capacidade de se transmitir mutuamente: eu casei com uma mulher que trabalha exclusivamente na música erudita mas que tem uma abertura enorme a ouvir outras formas de arte, procuro ter a mesma abertura. Ninguém é sábio por revelação!

## Anexo 5

### Entrevista II a Francisco Fontes - Braga

#### **I. Descreve o percurso de pesquisa desde o primeiro passo até ao momento em que encontras o vetor responsável para a elaboração da obra.**

Falar de tomadas de decisão é um tema que me interessa particularmente. O resultado final de uma peça é sempre o resultado de várias tomadas de decisão, sendo que muitas delas não tem sequer influência direta num compasso da partitura. Acho que o primeiro momento de tomada de decisão foi teu. Foi a premissa que criaste da peça para um guitarrista clássico com influência jazzística, que na verdade és tu, é uma peça para ti. Confesso que foi um desafio considerável, mas que tive todo o gosto em aceitar e de fazer. Outra decisão importante foi o facto de decidirmos que o trabalho ia ser colaborativo. Ou seja, não ia ser apenas um processo durante o qual apenas nos encontraríamos pontualmente para ver o estado de evolução da obra, e esperar pela conclusão para a estudares e apresentar, mas sim um processo no qual nos mantivemos constantemente em contacto, para tomar decisões a dois, através de workshops nos quais experimentamos e falámos acerca da música que ia escrevendo, para perceber que rumo a obra deveria tomar, e isso desde o início foi muitíssimo importante para o desenvolvimento da peça. A terceira grande decisão que nós tomamos e na qual encontramos o vector para a obra, consistiu na procura de influência jazzística. Isto porque não era do meu interesse escrever algo demasiado estilístico nem muito técnico, e então preocupamo-nos em ir à procura da desejada influência jazzística que queria pôr na obra. Este passo impulsionou-se com as seguintes questões: “que tal usar um tema? Que tal pegarmos na forma mais comum do jazz?” (exposição do tema, improvisação, exposição do tema). É claro que há muitas exceções, mas isto é o que se ouve num habitat mais natural do *jazz*.

#### **- Uma abordagem clássica a um standard seria dessa forma..**

Sim. Sendo dessa forma e lembrando que queríamos ter uma formula que se baseasse nessa abordagem tradicional a um standard, era fulcral encontrar um tema. Nessa procura, uma vez que tens mais conhecimento nessa área, lembro-me de te ter pedido um tema que

fosse uma espécie de balada contemplativa, lenta e rapidamente chegamos ao tema *Infant Eyes*, do Wayne Shorter, e esse é o vetor, o mote da obra.

## **II. A partir do momento em que encontras esse vetor, de que forma é que a obra progrediu e de que forma a trabalhaste até chegar ao produto final?**

A partir do momento em que encontramos esse mesmo vector, tínhamos duas perspectivas. A de olhar apenas para o tema, e outra que se tratava de abordar o mesmo tema da forma mais tradicional no jazz. No entanto, quando chegamos ao tema, começamos a abordá-lo melódica e harmonicamente, e após a termos a transcrição harmónica, o tema passou a ser o vector principal e a maneira como construí a peça foi de forma a que o tema não aparecesse de logo de início. Imediatamente aí quebrei com a forma tradicional e o tema funciona sempre como uma força polar da obra, é algo para onde o guitarrista ou a peça tem tendência a ir. Quando faço peças solo procuro sempre imaginar um personagem, uma espécie de história, a tal questão da narrativa. O que eu procurei foi ter de facto essa força, e o guitarrista quase que contraria isso de uma forma técnica, com motivos mais rápidos, com uma sensação maior de fúria, mais intempestiva. Sempre que a peça é mais lenta, está mais próxima do tema.

Por isso te pedi um tema lento, porque achei que para mim, enquanto compositor, seria mais fácil de variar, de transformar e de poder escapar e de seguida voltar, de fazer todas estas transformações ao longo da peça. Se o tema fosse rápido, já nos impunha mais limitações. Foi assim que construí a obra, que tem tendência a chegar ao tema, sendo que a narrativa do guitarrista é pontualmente interrompida por uma tendência para fugir de algo que lhe é natural. Outra decisão que nós tomamos posteriormente tratou de nos fazer perceber se o tema aparecia ou não de forma integral, e em que momento da obra isso mesmo aconteceria.

### **- E talvez a mais importante, porque troca logo a narrativa da obra...**

Sim, claro. E o mesmo acaba por aparecer, no seu estado puro e original. É impossível fugires aos teus instintos e àquilo que te é natural.

### **- Estruturalmente a obra ficou muito semelhante ao *Nocturnal*, de Benjamin Britten, onde o tema, uma *passacaglia*, é utilizado ao longo da obra e no fim surge já com uma harmonização renascentista..**

Assemelha-se completamente. Esta obra que eu escrevi nunca é um tema e variações, nunca é uma *passacaglia* porque as *passacaglias* são mais estruturadas. A minha obra é mais livre em termos formais, mas se tivesse de me aproximar a um género ou a uma forma antiga seria a *passacaglia*. A minha obra, apesar de possuir um carácter mais livre do que a

*passacaglia* é mais parecida com a *passacaglia* do que com qualquer outro género ou forma de música clássica.

### **III. Houve alguma característica minha enquanto performer que te tenha influenciado para a criação da obra ?**

Não vou falar apenas enquanto performer, porque acho que a palavra performer é extremamente redutora para aquilo que tu és. Para mim, tu és um artista com ideias, com filosofias, com autocritica, capacidade crítica para o que ouves, com capacidade de criação e de fomentar as tuas próprias ideias. Por isso, acho que a palavra performer é redutora. As tuas características artísticas são características nas quais eu me revejo e isso esteve presente desde o início do processo de criação, no qual quase tudo feito em conjunto. Quando eu digo que foi quase tudo feito em conjunto, não estou a dizer que foste tu que escreveste a música, estou a dizer que foi feita em conjunto. Eu escrevi a música, mostrei-ta, tu deste opinião... Tu fizeste a tua parte como artista, não só como performer, porque se fosse como performer terias pedido, como falamos no início, para te escrever uma peça para depois tu tocares, e não foi assim. Não foi assim porque o que me foste dizendo ao longo do processo fazia sempre todo o sentido. Ajudaste-me muito também nas questões guitarrísticas, como é óbvio. Mas mais do que isso, ajudaste-me nas questões artísticas e a resolver dúvidas que eu tinha. Portanto, estar a trabalhar com um artista com quem me revejo acabou por influenciar muito aquilo que foi escrito, e o resultado final. Escrever para ti é um prazer.



## Anexo 6

### Entrevista II a Pedro Lima - Braga

#### **I. Descreve o percurso de pesquisa desde o primeiro passo até ao momento em que encontras o vetor responsável para a elaboração da obra.**

Foi um processo muito longo de pesquisa e de composição, por assim dizer. Lembro-me que no início, aquilo que foi mais importante foi descobrir material e descobrir referências que fossem também auxiliar-me no processo de descoberta, porque a guitarra é um instrumento muito peculiar com o qual não estamos assim tão habituados a trabalhar porque é difícil, tem um repertório muito específico e porque é um instrumento raro em ensambles, em agrupamentos de câmara. Esse foi o primeiro desafio, perceber quais eram, de facto, as possibilidades e o que é que isso me podia dar criativamente. Depois, a obra em si também se inseria num projeto de investigação que pretendia compreender e explorar o paralelismo entre a guitarra clássica e o universo do jazz, e tudo isto foram condicionantes positivas que foram limitando o meu campo de ação porque quando tu comesças a escrever música, teoricamente, tudo é possível, e uma das coisas que é muito importante no meu processo é definir coisas que de facto não são possíveis, e fazer regras para que a música possa fluir. Neste processo com a guitarra, muito disso já estava implícito pelo contexto em que se inseria. O segundo processo tratou de começar a escrever e experimentar coisas. Ainda foi algo embrionário naquilo que depois foi o final do processo, porque a verdade é que a maior parte desse material que eu escrevi, e que nós chegamos a experimentar, nada disso sobreviveu até à versão final. Isso foi importante para perceber aquilo que eu não queria fazer. No fundo, tratou-se de um processo de composição por exclusão, que foi crucial porque fez-me focar naquilo que era importante. Depois houve um período conturbado, no qual me encontrava a fazer a ópera, e grande parte da minha atenção e tempo estava focado nisso. Mas houve muito material que eu escrevi para a ópera que acabou por não ser utilizado. É esse material que depois, mais tarde quando eu passei a trabalhar apenas na obra de guitarra que estava a escrever para ti, acabei por explorar e por perceber que tinha um enorme potencial na guitarra, dentro da linguagem que era procurada nestes contextos todos que eu já falei. Portanto, esse material que eu na altura escrevi pensando na ópera e não utilizo, é o material que voltei a repescar para a obra de guitarra e a partir daí gerou-se um vetor importantíssimo, porque o material em causa trata-se de um ostinato muito curto e muito denso, que acabou por ser o grande vetor. Nessa fase seguinte, procurei explorar esse bloco de material durante o máximo de tempo possível, tornando-o sempre obviamente interessante, numa perspectiva musical virtuosista e performativa, no gesto de construir uma narrativa. Isso é uma coisa muito

importante na minha abordagem à composição, pensar em narrativas e em questões extra musicais e trabalhar o material nessa perspetiva.

Por ultimo, e não menos importante, o vector da colaboração e da experimentação, que foi importante para filtrar material no inicio e, neste caso, perceber que muitas daquelas coisas não eram de interesse comum, nem era do meu interesse pessoal utilizar aquilo naquele contexto, e também de experimentação, na fase final, porque é um instrumento especial que exige isso.

**- Durante este processo, houve alguma influencia extra musical que te ajudasse neste trabalho especifico?**

Isso aconteceu, não tanto através da pesquisa mas sim pela confrontação do material que eu tinha, e da construção cronológica que idealizava, mais concretamente na recta final, quando eu já tinha uma sequência de material bastante grande e era preciso organizar e enquadrar de uma perspetiva que fizesse sentido, naturalmente. Foi nessa fase que surgiu a dimensão mais extra-musical, que acaba por estar implícita no titulo que é *You often find yourself waiting for something to happen*, que acabou por ser muito importante na construção cronológica da obra. A obra vive desse desenvolvimento deste material baseado num ostinato, e isso acontece durante muito tempo até que de facto algo muito diferente acontece. E é quando algo de muito diferente surge na obra que o titulo ganha sentido, e apenas a partir desse momento é que a obra entra numa dimensão nova, mesmo antes de acabar. Isto trata-se de um auxilio de mim para mim, para que eu possa ver com clareza aquilo que vai ser a linha musical entendida pela audiência. Mas obviamente que é mais uma ferramenta no processo de composição, porque a interpretação do público é acima de tudo pessoal.

**II. A partir do momento em que encontras esse vetor, de que forma é que a obra progrediu e de que forma a trabalhaste até chegar ao produto final?**

Nesta obra para guitarra, abordei o processo de uma forma muito parecida com o da arte plástica, não sendo capaz de pensar nitidamente no resultado final da obra. Simplesmente fui rendilhando momentos, ambientes e cores, que depois no final são justapostas numa cronologia musical. Por isso, eu acho que em primeiro lugar se trata claramente um processo de descoberta e desenvolvimento e, voltando à questão do ostinato, isso tratava de perceber de que forma estes mesmo ostinato poderia gradualmente ganhar dimensão, com vista a atingir ponto dramático bastante grande, mas sempre semelhante ao

primeiro momento em que ele aparece, ou seja, sentir-se um progresso coerente e que acentuasse o *crescendum*, sempre partindo do ostinato.

Depois, havia certos materiais que eu gostava de trabalhar, como a secção do coral, que acontece a seguir, e a secção dos acordes que acontece mesmo na parte final da obra. Dediquei-me a explorar e criar variações dentro de cada um destes universos sonoros, que é exatamente como se pinta um quadro. Como um pintor, que vai pintando e tem várias áreas. A partitura estava completamente em branco e foram-se criando várias áreas e logo no início se tornou evidente que o ostinato seria o motor da obra e acontece durante nove minutos, o que é substancial. Depois há uma secção coral de aproximadamente três minutos, e por fim, uma secção de acordes. Desde o primeiro momento em que isto começou a sair para o papel, eu sabia que esta era ordem e que esta seria a cronologia. Não sabia quais eram as proporções e quais eram os detalhes. Simultaneamente, a este meu processo pessoal aliou-se o fenómeno da colaboração que houve entre nós, o que é muito importante na dimensão da experimentação e da elaboração de novas coisas. Porque o guitarrista conhece melhor a guitarra do que o compositor, a menos que o compositor seja também guitarrista, que não é o caso.

### **III. Houve alguma característica minha enquanto performer que te tenha influenciado para a criação da obra ?**

Seguramente que sim. Eu espero obviamente que a obra sobreviva e seja tocada por imensos guitarristas, mas há uma série de características tuas enquanto performer que acabam por ser decisivas na forma como a obra é construída. Em primeiro lugar, a ideia de fazer mestrado e trabalhar esta questão é tua, e isso acaba por me provocar num certo sentido em que, se a encomenda não tivesse sido feita por ti, a mesma obra não teria acontecido e, obviamente, refiro-me à parte da influência do jazz no contexto da guitarra clássica. Não sei se esta mesma influência do jazz será muito evidente para quem escutar a obra, mas foi muito importante para mim o contacto com o jazz ao longo do processo de composição da obra. Acho que um elemento fulcral, e uma das características que tu tens enquanto performer é a questão da versatilidade e da capacidade de poder abordar diferentes universos musicais com uma facilidade muito grande. A obra acaba por ter muitos destes momentos. Tem momentos em que uma certa violência e uma certa destreza são solicitadas durante uma secção até bastante grande, mas depois também há momentos de um líricíssimo e de uma expressividade muito grande. Eu sabia à partida, e já pudemos confirmar que isso é uma das características notáveis relativamente à tua forma de abordar a música. Depois há também a questão do som, que em certos pontos surge com instruções mais precisas para a sua

reprodução, e noutros nos quais o músico é encorajado a trabalhar. A eficácia e personalidade que consegues em ambas situações é uma das características que associo a ti enquanto guitarrista. E depois o fator da colaboração, que é muito mais importante do que aquilo que possa parecer, porque nem sempre é fácil, e por vezes há uma distancia muito grande entre aquilo que poderá ser a visão de um criador e a de alguém que vai executar as obras desse criador. Mas o facto de haver uma abertura muito grande para aquilo que é a música no seu expoente máximo, facilita imenso o processo de criação, e isso é algo que associo a ti porque houve sempre uma liberdade muito grande. Tanto que a obra é francamente difícil e tem uma exigência técnica muito grande, e em nenhum momento tu levantaste essa questão.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
CORDAS - GUITARRA

A influência do Jazz no repertório da guitarra clássica:  
contributos para a versatilidade e  
responsabilidade de um repertório.

Daniel Adelino Pereira Paredes

